LAS LAGRIMAS DE EROS

Georges Bataille

Los 5 sentidos

La mujer flagelada y la danza Pompeya.

Los 5 sentidos

Colección dirigida por Xavier Domingo

Obras de Georges Bataille publicadas en Tusquets Editores

El verdadero Barba Azul
(La tragedia de Gilles de Rais)
Cuadernos Infimos 35

El erotismo
Marginales 61

Historia del ojo
Mi madre
Madame Edwarda, seguido de
El muerto
Sonrisa Vertical 10, 19 y 25

Georges Bataille

LAS LAGRIMAS DE EROS

Introducción de J. M. Lo Duca

Tusquets Editores
Barcelona

Título original: *Les larmes d'Eros*

1.ª edición: octubre 1981

© 1961 y 1971, Jean-Jacques Pauvert

Traducción de David Fernández
Diseño de la cubierta: Francis Closas
Diseño interior: Francis Closas
Reservados todos los derechos de esta edición para
Tusquets Editores, Barcelona 1981
Tusquets Editores S. A., Iradier 24, Barcelona-17

ISBN 84-7223-812-1
Depósito Legal: B. 34266-1981

Gráficas Diamante, Zamora 83, Barcelona-18

Indice

P. 9 Georges Bataille, en la distancia...
19 Cartas inéditas
31 Prefacio del autor

Primera parte

35 El principio (El nacimiento de Eros)
37 La conciencia de la muerte
53 El trabajo y el juego

Segunda parte

67 El fin (De la Antigüedad a nuestros días)
69 Dionisos o la Antigüedad
89 La época cristiana
197 A modo de conclusión

Georges Bataille, en la distancia...

I. ¿Quién habla? ¿El testigo, el crítico, el historiador, el amigo? No le sería suficiente un año a cada uno de ellos para esbozar un discurso serio o, si obrara como discípulo, para imponerse silencio. Incluso en los límites extremos de la intuición, yo tan sólo podría echar una ojeada, en pleno día, a la noche de esa nueva caverna de Platón en la que Georges Bataille se internó para racionalizar las tinieblas de lo indecible.

No obstante, el testigo presta una ayuda inesperada. Existía un hombre en Bataille —un hombre bueno y venerable— y el hecho de haberlo visto vivir debe desprender alguna luz sobre la noche de su obra. El mismo Paul Valéry no habría desdeñado seguir, línea por línea, imagen por imagen, texto por texto, la completa realización de un libro de un autor infinitamente tranquilo y obsesionado por su destino. De este modo veo avanzar al afable bibliotecario por el muy encerado entarimado de la Biblioteca de Orléans, o bajo el artesonado pintado en azul y oro del antiguo arzobispado de la ciudad. O mejor, abro el cajón en donde cincuenta y siete de sus cartas (algunas de seis páginas) aún se refieren a la lentitud de la escritura, a las preocupaciones que acarrea la ilustración de una tesis sobre el erotismo, convertida en testamentaria por la fuerza del tiempo. Lo reconozco: estoy orgulloso de haberme encontrado en aquel momento en el centro de la historia de Georges Bataille.

Estas cartas proceden de Orléans y, por supuesto, también de Fontenay-le-Comte, Sables-d'Olonne, Seillans y Vézelay. También copié de su propia mano, sobre dos fragmentos de papel naranja, el texto de Georges Dumas sobre el «Placer y el Dolor», que tanto le impresionó; sus notas, el prefacio (nueve folios), y las primeras pruebas, minuciosamente corregidas: así como la carta de Henri Parisot, que le llenó de júbilo, acompañada de la fotografía en color de «La lección de guitarra» de Balthus (era la época de «Método de meditación»).

El 24 de julio de 1959 Bataille determinó el título de este libro: Las lágrimas de Eros *(«le gustará a Pauvert *», añadía con malicia). En la misma fecha me pidió, a propósito del* Nuevo Diccionario de Sexología, *que vigilara la aparición de artículos sobre Gilles de Rais, Erzsébet Bàthory, lo Sagrado, la Transgresión, la Moda, la Desnudez, Jean Genet, Pierre Klossowski, en fin... sus temas favoritos.*

Nunca abandonó la idea de Las lágrimas de Eros, *y concibió la obra hasta el más ínfimo detalle, desde la distribución y organización de los capítulos hasta el corte de los clichés (incluso me hizo el croquis de un tapiz de Rosso en el que yo debía buscar un detalle que a él le interesaba), pasando por una elaborada selección de imágenes procedentes de la prehistoria, de la Escuela de Fontainebleau y de los surrealistas, fueran reconocidos o clandestinos.*

Durante dos años, desde julio de 1959 hasta abril de 1961, Bataille elabora el plan de la obra, que adopta cada vez más el cariz de ser una conclusión de todos los temas que le fueron caros. Sin embargo, la redacción se desarrollaba con gran lentitud, y Las lágrimas de Eros *sufría constantes retrasos a causa de los acontecimientos [«Entretanto, mi hija mayor ha sido detenida por su actividad (a favor de la independencia de Argelia)»*[1]*] y la merma de sus facultades físicas [«...Lo reconozco, no veo muy bien...»* [2]*]. El libro llegó a su término —más adelante explicaré en qué condiciones— y le agradó: se trataba de un todo, desde la elección de los caracteres hasta el ritmo de la compaginación; había procurado que su pensamiento no fuera ni pospuesto, ni trabado, ni traicionado por una imagen desplazada. El, tan cortés, era muy exigente cuando se trataba de velar por la forma material de sus ideas* [3]*. En efecto,* Las lágrimas de Eros *se mantenía satisfac-*

* Jean-Jacques Pauvert, uno de los más creativos y arriesgados editores franceses de los últimos treinta años, editor de gran parte de la obra de Georges Bataille. (N. del E.)

1. 15 de junio de 1960.
2. 21 de febrero de 1961.
3. «... (Capuletti se encuentra) entre horrores y suplicios que no pueden ser

toriamente y, de algún modo, pudo hacer realidad el deseo de Valéry, según el cual la imagen reemplaza, frecuente y ventajosamente, a la falaz descripción del escritor. De Gautier d'Agoty a las planchas de Cranach y a los suplicios cristianos o chinos, la imagen «decía» todo en una síntesis para la que las palabras no eran sino una cierta forma de custodia. El libro le gustó, presumo que incluso fue causa de una de sus últimas alegrías. No tuvo tiempo de experimentar la irritación que le hubiera supuesto conocer el índice tratado por nuestra miserable censura —durante el «reinado» de Malraux— en uno de sus días más sórdidos, comparables a los que la llevaron a cometer el fallo de prohibir a Stekel, Havelock Ellis y... Alban Berg. Bataille estaba entonces fuera de alcance. La censura saboreó a solas su vergüenza (con toda la prensa francesa, dicho sea de paso, que nada dijo al respecto) [4].

2. *Mi relación con Georges Bataille y el contexto de este libro —que escribió durante este tiempo— contribuyen a que pueda aventurar una hipótesis: Georges Bataille debió entregarse muy pronto a la sensación de angustia por la muerte; quizá incluso a un pánico interior, del que resultaba un sistema de defensa. Toda su obra se perfila según estas características. Para soportar la idea de la muerte en estas condiciones, era necesario, a la vez, cubrirla de colores tornasolados, reducirla a un instante sublime («el instante último»), reírse de ella y hacer «de la más horrible de las cosas horribles, el único lugar donde refugiarse de los tormentos de esta vida»*[5]. *En suma, encontramos por doquier la huella de ese cruel deseo de prevenir el fin, pero renunciando a concluir. «Estas afirmaciones debieran conducir al silencio y yo escribo, lo cual no es en modo alguno paradójico.» Sí, pero, para expresar el silencio, el silencio no es suficiente. Otros han intentado la total renuncia a la escritura. Me hacen pensar irresistiblemente en una frase de Chateaubriand (dirigida a Julia Michel en 1838): «Soy enemigo de todos los libros, y si pudiera destruir los míos, no dejaría de hacerlo». Incluso las* Memorias de Ultratumba *están virtualmente acabadas... Ciertamente, el lenguaje es un obstáculo, pero también es el «único» medio.*

«Oirás, procedente de ti mismo, una voz que guía a tu des-

---

interrumpidos de esta manera. Esto interrumpe totalmente la lógica de estas ilustraciones (...) hay que encontrar un medio para colocar a Capuletti antes que la secuencia del «sacrificio vudú» (...) me molesta tener que exigir algo con tanta concreción...» Orléans, 22 de mayo de 1961.

4. Lo digo y lo escribo: *toda* la prensa.
5. Montaigne, *Ensayos*, I, XIV.

tino. Es la voz del deseo, no la de los seres deseados. Aquí se halla la aguda poesía de Bataille, carente de vibraciones literarias, como cuando propugna: «El viento del exterior escribe este libro». Sólo puede saber cómo la invocada personalidad del pensamiento lleva en realidad «su» firma. Lo quiera o no, Hegel le sugiere que: «La vida que soporta la muerte, y en ella se mantiene, es la vida del espíritu» (cito de memoria). Se trata de la superioridad del pensamiento hegeliano, compuesto de saber «y» de ciencia, sobre las otras corrientes que únicamente se basan en el saber y, por esta razón, andan a ciegas.

Aquí Hegel hace su pequeña entrada. No porque deseemos, a toda costa, enlazar a Hegel con Bataille. Las profundidades y espirales de su pensamiento son tales que podríamos encontrar otros patrones al creador del Acéfalo, *incluso Heráclito nos convendría, desde el juego del niño que amontona piedras, edifica castillos y los destruye en seguida, a veces con la complicidad de la resaca marina, hasta el fuego creador. Podríamos también buscar ancestros en cada una de sus observaciones, racionales o irracionales. ¿De dónde procede la gratuidad de la actividad humana, su gigantesco despilfarro —doscientos millones de huevos para un solo ser mortal—, su placer por renacer al precio de una acción destructiva? ¿Dónde se origina su intuición fundamental —que, con todo, nada debe a la etnología ni a Marcel Griaule— de la toma de conciencia del* homo sapiens *a causa de su sexo erecto? ¿De dónde surge esa sentencia evidente que propugna que «la libertad soberana y absoluta fue tomada en consideración* [...] *después de la negación revolucionaria de principio de la monarquía»?*

Este sería un juego —por cierto, nada despreciable— que queda alejado de nuestras preocupaciones.

3. Siguen acudiendo a mi mente recuerdos que se imbrican en estas palabras mías de introducción. Orléans. Última fase de Las lágrimas de Eros. *Hay en esta ciudad una casa alta y esbelta con fachada de mármol blanco, siguiendo el gusto de un Renacimiento tardío; hoy en día no es más que un almacén de innumerables clases de queso, cuyos olores se perciben incluso desde el centro del mercado que está enfrente. Georges Bataille estaba fascinado por el conjunto, es decir, por la incongruencia de la arquitectura con relación a ese almacén de quesos. De su ingenio surgirían comparaciones sorprendentes, mientras que yo puedo emitir un juicio en frío, ya que detesto el olor del queso. Pues bien, rodeados del ornamentado mármol, Bataille y Monique se proveyeron abundantemente para el almuerzo de ese día en que, por fin, se daba por terminado* Las lágrimas de Eros. *Monique le derrotó en su propio terreno al*

probar un queso que, si fuera comparado al Munster, éste parecería una variación de la violeta, y que a él mismo le hizo vacilar. Con los ojos brillantes por la admiración, murmuró: «Es casi como una tumba».

Gracias a estas sensaciones del gusto y del olfato, sin duda sacó —sin olvidar la turbación provocada por sus evocaciones— nuevas fuerzas para dar los últimos retoques a lo que iba a ser su libro. Durante meses, Monique me reprochó lo que ella denominaba mi crueldad y, de hecho, se trataba de crueldad, ya que le hacía escribir, hasta los límites de lo soportable, los textos que él deseaba leer a lo largo de Las lágrimas de Eros. *El texto, recién escrito con su letra firme, menuda y esencial, pasaba al salón contiguo, donde Monique lo dactilografiaba. En este momento, la fatiga de Bataille era tal y su lucidez había sido sometida a tan fuerte tensión que, cuando yo volvía, ya había olvidado lo que acababa de escribir... Por lo tanto, yo debía acabar este libro que se había retrasado un año con respecto a los planes del editor.*

Intento también recordar al Bataille de «Las Monedas de los Grandes Mogoles» [6], *antiguo ensayo del que poseo una separata de «La ninfa Aretusa». Ya aquí, en tanto que escritor y pensador, se manifiesta apartado de la rutina cultural. Del Imperio al «destino tan sorprendentemente cautivador» del nieto de Tamerlan Babar, descendiente de Gengis Khan por parte de madre, y a los jesuítas engañándose a sí mismos «con delirantes esperanzas de una próxima conversión* [...] *de la India», Georges Bataille muestra una personal visión de la Historia, ¡y el citado ensayo es un catálogo de monedas zodiacales!*

Ahora bien, aunque ya tenga entonces una forma de escribir manifiesta y peculiar, su pensamiento aún no se ha revelado. La relación erotismo-muerte todavía forma parte de la textura misma del devenir humano y, aunque esté contenida en su espíritu, permanece indefinida. De todas maneras, va a encontrarse bien acompañado. Es Bernanos quien escribe: «Parece seguro que el presentimiento de la muerte domina nuestra vida afectiva» [7].

Por otra parte, Georges Bataille se remonta con facilidad a Oriente para dar con otros estratos de una forma de pensar invariable. Existen el Nirvana y el Maituna (unión sexual) que se oponen a la inhumana versión del pensamiento «celestial». El Nirvana es, a la vez, la muerte de Buda, el aniquilamiento de la vida física y el «orgasmo», término tan caro a Bataille. A

6. N.º 13-14, octubre de 1926 - enero de 1927.

7. *Los grandes cementerios bajo la luna*. Citado por Michel Sorel: *Homo eroticus in Frankreich* (Verlag Kurt Desch Munich).

pesar de ser un hegeliano convencido, Schopenhauer no le desagradaba, ya que a éste le es debida la difusión de ese término en Occidente, entendido como extinción del deseo, desaparición del individuo entre la colectividad y, por lo tanto, como un perfecto estado de dicha y tranquilidad «en el que la muerte ya no tiene sentido»; cosa que atemorizó a Bataille. Freud concibe «una tendencia a la reducción, a la continuidad, a la supresión de la tensión provocada por la excitación interna» [8]*, descubriendo de este modo una relación con la noción de pulsión de muerte* [9]*. Y no podemos dejar de tener en cuenta sus observaciones.*

En un plano más cercano a la poesía de Bataille, Novalis —el gran Novalis al que debemos remitirnos siempre que una alucinante forma de intuición se imponga a nuestro espíritu— escribió: «El proceso de la historia es como un incendio, y la muerte equivale al límite positivo del paso de una vida a otra».

No obstante, Georges Bataille no se interesa por la muerte así concebida, sino por «el último instante», ese último instante en el que hay que destruir los poderes de la eternidad. A fuerza de exclusiones, llega a considerar el dolor como el intermediario y mediador entre la vida y la muerte. De ahí su atracción por las víctimas, semejante a la de Max von Sydow, en la película El séptimo sello, *cuando fija su mirada en los ojos de la mujer que va a ser quemada viva. En este punto, hay que recordar que uno de los fundamentos de la doctrina budista es la veracidad del dolor, donde se entremezclan la aceptación masoquista y la provocación sádica. Podríamos hacer uso de una frase enunciada por Bataille: «A menudo Hegel me parece la evidencia, pero esta evidencia es difícil de soportar»* [10]*. La evidencia de las concatenaciones que le conducen al «último instante» llegará a ser el leit-motiv que se grabará en toda su obra, quizá con la ayuda del cauterio nietzschiano.*

Es este «último instante» el que lleva a Bataille a la busca de «pruebas». Su intuición —basada en Hegel, Nietzsche y Freud— admite con facilidad que «los instintos sexuales [...] justifican los horrores del martirio» [11]*. Sabe muy bien que el placer de superarse mediante la aniquilación es un placer sádico por excelencia. Pero no es éste el objeto de su búsqueda. El querría saber «cómo» alcanzar la mediación entre el sacrificio y el éxtasis. El «porqué» poco le importa.*

8. *Jenseits des Lustprinzips (Más allá del principio del placer*, 1929), Gesamelte Werke, XIII, 60.
9. G.W., XIII, 373.
10. *El culpable*.
11. En el monumental prefacio de *Justine*, J. J. Pauvert, 1956.

De la imagen del suplicio chino [12] *consistente en la descuartización en cien trozos, le atrae la visión de un hombre transfigurado y estático ante la navaja del verdugo que le descuartiza vivo, provocando el gozo de los asistentes. Bataille no se deja conmover por el hecho de que la instantánea tan sólo captara un momento efímero de la expresión del hombre torturado, y tampoco el hecho de que al torturado le haya sido administrada una fuerte dosis de opio le hace dudar. Víctimas y verdugos le convencen de que el misterio del «último instante» reside en esa suprema angustia que, «más allá», se convertirá en el supremo gozo o en la suprema inconsciencia. Bataille es conocedor de los frenéticos ritos de los discípulos de la secta islámica Roufaï, vinculada al sufismo de los derviches, en los que el dolor provocado por las heridas es considerado como coadyuvante del éxtasis (pero «esas heridas son inflingidas en un estado de virtud tal que no causan «dolor», sino una especie de beatitud entendida como una exaltación tanto del cuerpo como del alma [...] Estas prácticas deben de ser consideradas ante todo como simples medios para alcanzar un fin* [13]*».*

Es la grandeza y la debilidad de la prueba: para que el dolor no sea el dolor, para que la muerte no sea el horror de la muerte, es necesario que dichos términos dejen de ser realidades.

En la mitología de Bataille, el éxtasis del torturado se empareja con el éxtasis de los grandes sádicos: Gilles, Erzsébet Bàthory de Nasaddy, Doña Catalina de los Ríos (a la que Bataille no llegó a conocer); o incluso con el de ese hombre que «deseaba» contemplar cuerpos torturados, al que se refería Platón [14]*, y con los flageladores itifálicos de Cristo que aparecen en las pinturas y esculturas tradicionales (Luis Borrasà, Holbein, los calvarios bretones...), en fin, con el del placer secular que sienten las masas ante los más crueles espectáculos sobre los que se cierne la muerte: el Circo, la Crucifixión, Tenochtitlán, Plaza de Grève, Plaza Roja o Nuremberg. Todo cobra un sentido, pero que únicamente conduce a la destrucción y a la muerte. Schlegel propugna: «Tan sólo en el frenesí de la destrucción se revela el sentido de la creación divina. Tan sólo en el ámbito de la muerte resplandece la vida eterna»* [15]*. Afirma-*

12. Este suplicio debió obsesionar al París de 1913 a 1918 (¡y no faltan ejemplos occidentales!). Fue vulgarizado, si así puedo decirlo, por un tal Louis Carpeaux en el libro de cabecera de las grandes actrices: *Pekín desconocido* (1913); se trata del descuartizamiento de Fou-Tchou-Li (serie de clichés Vérascope que se pueden encontrar en cualquier sitio).

13. *Introduzione alla Magia quale scienza dell'Io* (Metafísica del dolor) por el «Grupo de Ur»,v. II, 204, Roma, 1936.

14. *De la justicia*, IV, 440.

15. *Idem*, Minor, n. 131.

ción no lejana al dicho hegeliano que dice: «Hay un vínculo íntimo entre libertad, terror y muerte».

La interrogación ante el sufrimiento no es, pues, más que un alto en el camino que lleva a la interrogación ante la muerte. Bataille, en su conmovedora búsqueda, no puede franquear el límite de lo incognoscible. De hecho, es ya admirable que pueda adaptarse, sin ruptura, a la dialéctica que expresa el concepto de Aufheben *(dejar atrás el presente *) —particularmente caro a un espíritu hegeliano— aceptando sobrevivir y, por lo tanto, escribir. El «escribe con tu sangre» de Nietzsche, significa para Bataille, en ocasiones «escribir con su vida», pero también «escribir del mismo modo que uno ríe»* (Sobre Nietzsche).

4. *El lector más indigente se habrá dado cuenta: me estoy andando con rodeos. Me resisto con todas mis fuerzas a hablar de Bataille bajo otro punto de vista. He retrasado este momento y, por mucho que me repugne calificarlo como filósofo, es absolutamente necesario que me olvide de su lenguaje poético, que siempre me ha convencido mucho más, para ocuparme de su orden mental. Abordo al Bataille filósofo con todas las reticencias que me sugiere la filosofía. Por otra parte, he afirmado ya que vivimos en un viejo discurso de veinticinco siglos al que precisamente llamamos «filosofía», a falta de una palabra más incierta. Debemos sentirnos culpables por olvidar que la filosofía nació condicionada por el mito, la religión e, incluso, por la política, lo que significa que aquélla es el único ámbito en el que aceptamos la suposición, ahí donde la ciencia siempre había exigido la descripción.*

La filosofía es un espejo, cóncavo o convexo, que el hombre se ha construido (sin decirlo) para hacernos ver cómo deberíamos haber sido, y en modo alguno para mostrarnos como en realidad somos [16].

La filosofías contaminadas por el cristianismo siempre han intentado separar la Vida de la actividad de las glándulas endocrinas; pero no son peores que las filosofías laicas que separan al Hombre de, digamos, sus actividades excrementicias. Esto nos hace pensar en esos sublimes arquitectos que, a veces, olvidan que suele suceder que en una cocina se hierva agua.

Hay que intentar abordar a Georges Bataille entre Hegel y Nietzsche, entre la dialéctica y lo trágico. Su radical y definitiva experiencia de «la imposibilidad de pensar» —expresada, de hecho, por una idea continua que se revela a cada instante

* El presente que no vuelve.

16. *Erótica del arte*, XXXVI, p. 531.

en toda su obra— no nos defenderá ni tampoco nos impedirá apreciarla en toda su esencia, a pesar de las confusiones creados, sin motivo, por sus investigaciones. «La experiencia es, para sí misma, su propia autoridad, pero (...) la autoridad se expía» [17]. *Pienso que aquí intenta definir el principio de una vida «intelectual» liberada de la autoridad y que sea el origen del pensamiento que no tiene origen. Pero Bataille acaba expresando nuestras limitaciones pues lo que él teme —la traición de la palabra— está inscrito en la articulación original de la palabra. Cuando afirma: «Un hombre es una partícula inserta en unos conjuntos intrincados e inestables», el término «inserto» «compromete» para siempre toda esperanza de ausencia.*

No podemos, sin caer en el vacío, evitar ciertas medidas de seguridad; invirtiéndolas —mediante el sofisma o mediante un impulso prodigioso— acaso sería posible llegar a la «ateología», pero seguramente disuelta por la ausencia de lo divino y del yo, lo que no puede conducir más que a la «ausencia» a secas. Pero ¿cómo apartar la vista de esta ausencia que, por el hecho de ser inteligible, está contenido en una presencia? Sólo los ateos dramatizan la ausencia de Dios; para los demás, significa tan sólo una eterna calma.

¿Debemos recurrir a Freud? Quizá las claves de estos angustiosos problemas estén en sus manos. Su conocida afirmación: «La angustia es la consecuencia del rechazo», en realidad no nos sirve de mucho, aunque analicemos los recuerdos de Bataille referentes a su padre. En cambio, lo que realmente reviste importancia es la certeza de que «la última transformación de la angustia es la angustia de la muerte, el miedo ante el super-yo proyectado en la fuerza del destino» [18].

El veterano psicoanalizado (la leyenda cuenta que Lacan nunca se dejó analizar por sus colegas) conoce todos los matices de la pulsión de muerte (Todestriebe), *las intensas pulsiones que se oponen a la pulsión de vida y tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a llevar de nuevo al ser vivo al estado anorgánico* [19]. *Existe una tendencia fundamental en todo ser vivo a volver a ese estado. El resto se encadena con una especie de fatalidad: «Una parte de esta pulsión, por su desplazamiento hacia el exterior, conduce al sadismo: la componente que no sigue este desplazamiento, permanece en el organismo al que está vinculado por la libido (...): reconocemos el masoquismo originario, erógeno»* [20].

17. *Experiencia interior*, cf. Maurice Blanchot.
18. Nunberg.
19. *Más allá del principio del placer*, o.c. G.W. XIII, 47.
20. *Das ökonomische Problem des Masochsimus*, G.W. XIII, 376.

Casi todo está dicho y, si añadimos el pensamiento de Freud a lo que en el espíritu de Bataille debió significar la mediación del «último instante», algunas cosas quedarán aclaradas: «En lo referente al dolor corporal, existe una gran influencia —que podemos denominar narcisista— de las zonas dolorosas del cuerpo, que siempre aumenta y actúa de una forma que podríamos definir como 'vaciante' (que hace el vacío) y 'exhaustiva'» [21].

Las comprobaciones nos permiten llegar bastante lejos. Uno tiene el derecho a preguntarse si la obsesión por la muerte había perturbado a Bataille. «Como ocurre con el sol, no puede ser mirada fijamente» [22]. *¿Acaso estaría más cerca del simbolismo que nos enseñó «el cercano parentesco existente entre la belleza y la muerte* [23]*»?*

Me siento mejor cerca de un Georges Bataille, poeta embelesado, pero ya con un estilo propio y que, por su mera inserción en el universo de las palabras y de las formas, desmiente la atrocidad que él quería evitar mediante artificios para aminorar la atrocidad suprema del no-ser. No responde a la pregunta de Valéry: «¿Por qué lo que crea a los seres vivos los crea mortales?» [24], *por la excelente razón de que nunca sabremos la respuesta, al menos hasta que no nos encontremos más allá de la vida.*

5. El último Bataille que recuerdo se sienta en el «Flore» en una mañana soleada. A su lado (en el que quizá sea su último encuentro) se encuentra Balthus y, al lado de éste, está Pierre Klossowski, como dos perfiles de una misma colección de medallas. Más lejos está Patrick Waldberg, servicial como una nodriza. Allí está Georges Bataille; ojos azules, cabellos blancos de incomparable juventud. De ningún modo su sonrisa es inmóvil, pese a que, a fuerza de moderación, es casi invisible. Pienso en el ritual del ángel que aparece fugazmente. No le volví a ver, y así permanece en mi memoria, bajo el sol de una mañana, él, que siempre soñaba en sepulcros sin palomas.

J.M. Lo Duca

21. *Hemmung, Sympton und Angst*, G.W. XIV, II. A propósito de Freud, a Bataille le hacían gracia las pretensiones culturales de París, que no disponía de la obra completa de Freud (ni, en su época, de la de Marx).
22. La Rochefoucauld.
23. J. P. Sartre.
24. *Suite*, p. 139.

Cartas inéditas *

Les Sables d'Olonne, 24 de julio de 1959

Querido amigo,

Quería escribirle desde el 10 de julio, pero estaba muy ocupado debido a la urgente necesidad de acabar los envíos de los textos. Y, de todas maneras, no podía escribirle hasta después de haber recibido mis notas. Enfin, el segundo y último de estos textos fue enviado ayer, y así he podido preparar esta urgente respuesta.

Me alegra lo que me dice en su carta al respecto del «Institute for Sex Research» de la Universidad de Indiana. Me urge volverle a ver y estoy enteramente seguro de que mantendremos una importante conversación al respecto de, entre otras cosas, la ilustración de mi libro.

He preparado una respuesta a punto de mi plan y de mis notas sobre la posible ilustración.

He conseguido fotografías de las más notables escenas de la película de Resnais sobre Hiroshima, que corresponderán a la conclusión del libro. Quisiera hacer una primera parte sobre Eros cruel, en la que me referiría a Gilles de Rais, sobre quien puedo hacer precisiones, a Erzsébeth B'athory, cuyos crímenes no son menos horribles, y a un joven criminal americano, lla-

* Algunas cartas inéditas de Bataille de las 57 que posee J. M. Lo Duca.

mado William Heirens (estos dos últimos desconocidos en Francia), sumamente interesante. ¿Podría usted, quizá mejor que yo, escribir a América pidiendo que le envíen una o dos fotografías y, acaso, algunas precisiones sobre la historia de Heirens? (Tan sólo tengo un libro bastante bien documentado, pero siempre es mejor añadir algo más.)

La segunda parte trataría de la belleza y empezaría por un estudio sobre la atracción sexual y la belleza en la época prehistórica (en lo esencial, ya está hecha), y, evidentemente, puede ser ilustrada. Ya tengo algunas notas, pero, indudablemente, pueden ser aumentadas (sería interesante que habláramos de ello).

Cuando me sea posible, iré a ver a Brassaï quien, según creo, hace las mejores fotos de cuerpos semidesnudos que existen. Somos amigos desde hace tiempo e intentaré conseguir de él lo más que pueda.

Aparte de las fotos de mujeres, hay admirables fotos de graffitis obscenos y, después de mi última conversación con Pauvert, tengo la impresión de que podemos considerar su publicación, pues, ciertamente, concordarían con mi texto.

Huelga decir que me interesa mucho lo que me dice sobre el diccionario. Desde hace algún tiempo, voy anotando los temas que puedo proponerle, aunque, en lo referente a algunos de ellos, sería interesante dirigirse a otras personas.*

De todos modos, he aquí la lista:

Gilles de Rais
Erzsàbeth Bàthory
Heirens (William)
Lo sagrado
Transgresión
Prehistoria
Moda
Desnudez
Robo con efracción
Genet (Jean)
Klossowski (Pierre)
Douassot (Jean).

Existe una seria posibilidad de aumentar la lista.

Creo que Patrick Waldberg podría hacer un buen artículo sobre Jean Genet. Y aún podría hacer otro gran artículo:

Pintura moderna. .

Resulta ocioso decir que tenemos muchas cosas de qué ha-

* Se trata del *Nuevo Diccionario de Sexología*, 2 vols., concluido en 1965 (Edición de J. J. Pauvert).

blar; pero no iré a París antes de septiembre. Permaneceré en Sables d'Olonne (17, Quai Clemenceau) hasta el día 30. En principio, pasaré el mes de agosto en Vézelay (dirección suficiente). Si pasa por allí... De todas maneras, podría Ud. telefonearme a Vézelay, al n.º 38, (vienen a buscarme y en menos de un minuto contesto al aparato).

Le saluda afectuosamente.

G.B.

(P.D) Actualmente, el título más adecuado para mi libro me parece que es «Las lágrimas de Eros». *A Pauvert le gustará mucho.*

Orléans, 17 de noviembre de 1959.

Querido amigo,

Me encuentro de vuelta en Orléans. Si, como Pauvert me dice, tiene Ud. previsto venir hasta aquí, me alegrará mucho verle. He preparado seriamente, e incluso iniciado, mi trabajo; pero ahora sería necesario proceder a una puesta a punto general. Creo que mantendremos una larga y, estoy convencido, muy interesante conversación. Puede telefonearme al nº. 87-31-23 de Orléans. Puede marcar el número directamente pero no me acuerdo de las cifras que componen el prefijo necesario para conectar con Orléans y, por lo tanto, se verá obligado a pedírselas a la oficina de información.

Hasta pronto, pues, reciba un afectuoso saludo.

G.B.

Fontenay-le-Comte, 5 de marzo de 1960

Querido amigo,

Con motivo de mi última carta, habrá pensado que me encuentro en muy mal estado de salud. Efectivamente, no se equivoca, pues he sufrido bastante. Pero esté seguro de que nada olvido en lo referente a Las lágrimas de Eros. *En particular, querría hablarle, sin pérdida de tiempo, del proyecto de una conferencia que pronunciaría cuando saliera el libro. Al respecto de esta conferencia, intentaría ponerme de acuerdo con André Breton.*

Pero, para ello, querría ponerme de acuerdo con Ud. sobre una especie de calendario que comportara la fecha de entrega del manuscrito y la fecha de salida del libro.

Actualmente, sólo puedo hablarle de proyectos. Es Ud. quien tiene que decirme, previo acuerdo con Pauvert, las fe-

chas que le parezcan posibles. ¿Acaso también es necesario un acuerdo con Julliard?

Mi estado de salud sigue siendo inquietante, aunque el tratamiento que sigo me permite confiar en cierta mejoría y, por otra parte, he recobrado mi ritmo de trabajo, algo lento, pero regular.

Desde hoy mismo, puedo decirle lo siguiente: he podido proseguir el plan de mi libro, pudiendo darle así un desarrollo más importante, una ambición más esencial. Querría un libro más relevante que cualquiera de los que ya he publicado.

*Naturalmente, a mí me corresponde precisar la fecha de entrega del manuscrito y usted tan sólo tiene que darme su visto bueno. Le propongo los primeros días de de abril, a más tardar, el día cinco. Tengo en cuenta la relativa lentitud con la que actualmente trabajo. En principio debía terminar el 31 de marzo *, pero el plazo hasta el 5 de abril me parece prudente. El 31 de marzo cae en jueves, el 5 de abril, en martes. Le ruego que prevea, en particular, la fecha de salida del libro, de tal modo que pueda, si es posible, hacerla coincidir con la fecha de mi conferencia. Si es preciso, me parece posible, supongo que de acuerdo con Patrick Waldberg y con usted, organizar la conferencia sin recurrir a ningún organismo. Hágame saber cuál es su opinión. Evidentemente, aún es muy pronto, pero me parece lógico preverlo todo.*

Querría pedirle que me respondiera a vuelta de correo, pero únicamente para darme su visto bueno, a fin de que pueda telefonearle el jueves 10 de marzo, por la mañana, para poder así fijar las fechas, al menos aproximadamente.

Le saluda afectuosamente.

G.B.

Orleans, 15 de junio de 1960

Querido amigo,

Vuelvo de París, donde intenté contactar con usted por teléfono.

Supongo que, si le hubiera telefoneado el lunes o el martes, le hubiera encontrado, pero, en verdad, me encontraba desbordado por múltiples citas.

De todas maneras, esta carta le pondrá al corriente de mi trabajo, que no ha sido muy importante desde que nos vimos, ya que mi estado de salud iba de mal en peor. Entretanto, mi hija mayor fue detenida por su actividad política (en favor de la

* El manuscrito no fue terminado hasta un año después (15-IV-61).

independencia de Argelia). En realidad, hasta el sábado o el domingo no se abrió, bruscamente, por así decirlo, una puerta, recuperando así un estado de salud normal. Le propongo que nos encontremos el domingo 26 de junio, o el lunes 27, en París. Creo que estaremos en condiciones de prepararlo todo. Hágame saber lo que, en principio, le será más necesario, si así lo cree oportuno, y si encuentra algo lejana esta fecha.

Creo que puedo terminar el manuscrito hacia finales del mes que viene. Pasaré el mes de julio en Sables d'Olonne, donde me encontraré a gusto para trabajar.

Soy consciente de mis deficientes condiciones en el curso de estos últimos tiempos, pero creo que todo debería estar acabado para el 31 de julio. Naturalmente, la lista de ilustraciones debería acabarse antes y, salvo excepción imprevisible, *deberíamos concluirla hacia el 26 de junio, (...)*

G.B.

Les Sables d'Olonne, 13 de julio de 1960

Querido amigo,

Me parece muy interesante lo que me anuncia en su carta del día 11 y me alegro mucho de que ya tenga el «ektachrome».

Creo que el fondo negro de la cubierta hará resaltar el color. Le señalo enseguida, y aparte, un cuadro cuya fotografía ilustrada me parece, con toda seguridad deseable (...) Se trata de La masacre de los Inocentes *, de Cornelis Cornelisz de Haarlem. Leymarie lo cita en su* Pintura holandesa *(...) en términos que,* para nosotros, *precisa su sentido (...)*

Por otra parte, le informo que me han prometido 7 fotos, de las que 5 de ellas son fotos de flagelaciones, hechas por un buen fotógrafo (proceden de Seabrook). Son auténticas, pero no podremos dar ninguna referencia precisa, pues así lo he prometido. Esta noche intentaré darle la continuación de mi lista de ayer, aunque forzosamente inacabada. De todos modos, le doy en seguida las referencias a los libros daneses que me prestó (...)

Le saluda afectuosamente,

G.B.

(P.D.) Debe usted tener las fotografías de Pierre Verger que representan escenas de un sacrificio en Brasil. Se las presté un día en el Café de Flore (...)

Para terminar, algo muy importante: sería interesante para Ud. ir a ver «de mi parte» a mi amigo Brassaï, uno de los dos o

* Cf. pág. 124.

*tres fotografías vivas más notables que, además, está interesado, en cierta medida, en el tema que nos ocupa. ¡Es el autor de las fotografías que, en su momento, envié a Girodias! Se trata principalmente de fotografías de «graffitis». También debe tener un cliché * del célebre falo de Delos (del que sólo di una imagen muy mal reproducida en mi libro* El erotismo*).*

Les Sables d'Olonne, 5 de septiembre de 1960

Querido amigo,

Aunque he pasado algunos días sintiéndome mal, no he dejado de trabajar. No creo que sea lo más indicado explicarle por escrito el tipo de dificultades por las que atravieso. Tampoco puedo referirle las razones que me han inducido a suprimir ciertos temas que había previsto y a dividir el libro en sólo tres partes: la primera, sobre la prehistoria; la segunda, sobre lo dionisíaco, seguida de lo que denomino los expertos modernos de lo dionisíaco conteniendo un breve resumen de los aquelarres de fines de la Edad Media y de las sectas musulmanas contemporáneas. La tercera parte deberá ser un estudio de un aspecto moderno del erotismo que representan, en la misma época, Sade y Goya y que será acompañado de un ensayo general sobre la pintura moderna. Creo poder afirmar que esta vez se trata de un trabajo equilibrado cuya forma definitiva, después de una labor relativamente corta, cobrará ahora pleno sentido.

Sólo me resta preguntarle si podremos reunirnos, sea en París, sea en Orléans, hacia el 20 de septiembre, a fin de arreglar lo que quede por arreglar. Hecho esto, el manuscrito, ya ultimado, deberá ser entregado al impresor a principio del mes de octubre.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

Les Sables d'Olonne (sin fecha)

Querido amigo,

He hecho, y sigo haciendo, un esfuerzo desesperado para terminar el libro. Por desgracia, el tratamiento que he seguido para recuperarme, siguiendo los consejos del médico, más bien ha producido el efecto contrario. Estoy agotado. A pesar de todo, sigo trabajando, pero avanzo muy lentamente, muy, muy

* Se trata de una foto tomada por Bataille (pág. 50).

lentamente. No sé qué más puedo decirle. Sucede que, a veces, me encuentro con correcciones que han empeorado mi texto. A Dios gracias, esto no ocurre con el conjunto del texto, pero ello implica una dificultad tan grande que sólo manteniendo una conversación con Ud. podría darle cuenta del punto en que me encuentro.

Lo único que me permite avanzar en mi trabajo es que, por una parte, voy a hacer todo lo posible para recuperar el equilibrio de mis nervios, siguiendo un tratamiento médico, y, por otra parte, no dejo el trabajo hasta que advierto que éste empieza a ser confuso.

No me abandone. Escríbame. Dígame en qué punto se encuentra, qué considera específicamente, y si acaso prevee alguna novedad al respecto al plan de la ilustración.

Sobre todo, respóndame a algo muy determinado: hasta cuándo permanecerá en París, es decir, hasta qué fecha podré intentar encontrarle.

Le pido excusas por todas estas dificultades y le ruego que, a pesar de todo, cuente conmigo. Con todo, el trabajo que me queda por hacer no es tanto para que, ni por un instante, pueda pensar en abandonarlo hasta el día en que le enviaré el manuscrito terminado; pero aplazo lo restante para ese día.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

(P.D.) Pienso que sería de gran interés para ambos que nos reuniéramos (tres líneas).

Haré todo lo posible para que quede mecanografiado sin demasiada tardanza, durante estos días, lo que ya está en versión definitiva.

Fontenay-le-Comte, 1 de septiembre de 1960

Querido amigo,

Estoy pasando por unos terribles períodos depresivos. Afortunadamente, no duran mucho. Todo ha ido mal durante estos días, pero he podido ponerme a trabajar de nuevo. Interrumpo mi carta por hoy, pero marcho a Les Sables, donde permaneceré regularmente. Le escribiré desde allí (la misma dirección que hace un mes) a partir de mañana.

Le saluda afectuosamente

G.B.

Tengo razones para estar (la carta se interrumpe)

Orléans, 10 de diciembre de 1960

Querido amigo,

Estoy llegando al final de mi libro. He trabajado seriamente durante todo este tiempo. En todo caso, la parte de documentación está concluida. No tengo más que acabar de redactar. En general, todo va bien.

Iré a París la semana siguiente a Navidad, o bien por Año Nuevo (en este caso me quedaría unos días más).

Hágame saber si piensa ausentarse y, si así es, en qué fechas. Entonces deberíamos resolver todo lo concerniente a la ilustración.

En principio, si mi salud se mantiene como hasta ahora —muy limitada — pero, a pesar de todo, se mantiene, me parece que este libro será uno de los mejores que he escrito y, al mismo tiempo, uno de los más accesibles.

No me atrevo a hablarle de la fecha. Hubiera querido terminar, necesariamente, para fin de año. A quince días vista, creo que lo lograré.

Hágame saber para qué día podemos concertar una cita.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

Fontenay-le-Comte, 23 de febrero de 1961

Querido amigo,

El martes le esperaré en Niort en el tren que debe llegar hacia la una de la tarde.

Tengo un serio problema, pero, si el lunes me doy cuenta de que no puedo acabar, le telegrafiaré. Desgraciadamente, hoy me siento algo enfermo, pero si mañana no le telegrafío, significa que, en principio, he superado mis dificultades. Por otra parte, si no le telegrafío, le escribiré, debiendo recibir Ud. mi carta el lunes por la mañana. Pero si quiere, puede telefonearme.

Me encuentro mal, pero, en resumidas cuentas, creo que, con toda seguridad, podré acabar.

Le saluda afectuosamente,

G.B.

Fontenay, 1 de marzo de 1961

Querido amigo,

Me he sentido muy dichoso de este día en el que he experi-

mentado la sensación que produce volver a ver la luz a la salida de un largo túnel.

Escúseme hoy por pasar de cuestiones poco importantes a las que, por lo menos, son esenciales. Creo que es esencial conseguir la foto del Museo Guimet, El Yi-dam y su sakhti, *que se encuentra en la obra de Malraux (la primera obra sobre arte publicada en la «NRF»).*

René Magritte vive en la rue des Mimosas, n.º 97, Bruselas. 3. ¿Considera muy importante escribir al mismo Magritte, al editor o a ambos, en lo referente al color del Carnaval del Sabio*?*

No hablamos ayer de los frescos de la Villa de los Misterios, de Pompeya, de los que Ud. tiene fotos.

He aquí las indicaciones que, en lo concerniente a los vasos dionisíacos, nos permitirían lograr un mínimo indispensable:

1) En el Louvre. Copa Cr. 160.
2) En el Louvre (en principio, pero quizá en la B.N.) Anfora de Amasis (Col. Luynes)
3) Gabinete de medallas, nº. 357.

Por otra parte, creo que encontrará fácilmente en el Gabinete de medallas el libro de L. B. Lawler, pl. XXI, 4). Sobre todo, no olvide la cuestión de la foto que hay que sacar en el Museo del Hombre del boletín de la francesa prehistórica (1954 ó 55), artículo sobre las Venus de la Magdeleine (la más sensual de las dos). Es importante, pues es la más erótica (con mucho) de las fotos prehistóricas.

Ahora, una pregunta importante: ¿podría Ud., lo antes posible, conseguir una copia de las últimas páginas del capítulo sobre la prehistoria: digamos, las dos últimas páginas, pues, cómo acabar si no tengo estas últimas páginas: digamos, las tres últimas, a no ser que crea posible contentarse con una adición de las pruebas que fácilmente podría limitar a una o dos páginas del texto?

Debo decirle que me encuentro muy cansado y que me cuesta mucho ponerme a trabajar. A pesar de ello, su paso por Fontenay me ha reconfortado...

Le saluda afectuosamente,

G.B.

Fontenay, 2 de marzo de 1916

Querido amigo,

Desde luego, no dejo de molestarle con lo referente a la ilustración. Encontrará en las Estampas un bello —y terrible— grabado de Cramach que representa a un hombre desnudo,

suspendido por los pies a una vara horizontal, al que un verdugo sierra en dos a partir de la entrepierna. Es importante para mí desde el punto de vista de la mezcla del erotismo con el sadismo. No creo que sea difícil de encontrar. El título del grabado es: La sierra*.

Ayer recibí una carta de René Magritte. Propone encargarse de pedir en préstamo al Ministerio de Instrucción Pública de Bélgica, para nosotros, los clichés necesarios para la reproducción en colores del Carnaval del Sabio. *(Mujer desnuda de larga cabellera rubia, oculta tras una máscara que representa a un lobo blanco.) Escribo a Magritte pidiéndole que le envíe estos clichés a la rue Blomet. Creo que sería necesario que Ud. le escribiera para confirmarle que el envío es urgente. Pero Magritte es bastante susceptible y más valdría evitar hablarle del aspecto erótico (sobre todo del aspecto divertido del erotismo) (...)*

He encontrado por casualidad —en Fontenay— otra foto del suplicio chino del descuartizamiento en cien trozos. Es completamente parecido en cuanto al suplicio, pero se trata de otro hombre. He escrito a nuestro amigo Jacques Pimpaneau, que supongo que podría encontrar el libro de un tal Dr. Matignon, que data de principios del siglo XX y del que está sacada esta fotografía.

A propósito de este suplicio, he advertido que las fotos de mi dossier no citan el texto que usted redactó para el pie de foto. ¿Puede decirme qué hay de ello?

Me parece que no tenemos ningún Bosco (...)

G.B.

Orléans, 22 de mayo de 1961

Querido amigo,

Me parece que éste será el último envío... Supongo que volverá a París a finales de semana, entonces, será fácil que nos telefoneemos. He escrito a la Galerie Louise Leiris para conseguir, si es posible, las fechas de los dibujos de André Masson; a Pierre Klossowski para saber el título del dibujo que representa a un hombre decapitado, con la cabeza entre las piernas; y a Leonor Fini, a propósito del título del cuadro en el que figuran tres mujeres, de las que una, en primer plano, está cubierta por una coraza. Les he dado su dirección del Carlton. Si llegara antes a París, ya tiene dirección y teléfono (...)

En lo que concierne a las planchas en color, no veo muy

* Cf. p. 86.

* Cf. p. 216.

bien los números de las páginas, pues me confundo y me siento muy cansado. Espero que tenga documentos más claros que los míos. Si me desplazo —lo que es poco probable— antes de su vuelta, le avisaré a tiempo.

*Lo más molesto: me parece totalmente inadecuado el lugar en que ha sido colocado Capuletti *, al que ha puesto entre horrores y suplicios que no pueden ser interrumpidos de esta forma. Esto interrumpe absolutamente la lógica de estas ilustraciones, por lo que, necesariamente, debe ser cambiado. Por otra parte, opino que el Magritte de la página 216 y el Balthus de la 218 podrían comportar ciertos errores. De todos modos, hay que encontrar el medio de colocar a Capuletti antes de la secuencia «sacrificio vudú —suplicio chino— ilustraciones finales», o, en todo caso, antes de la página 224.*

Siento mucho tener que exigir algo tan concretamente pero, créame, lo hago absolutamente obligado.

Reciba toda mi amistad,

G.B.

* Cf. pág. 218.

Prefacio del autor

Hemos llegado a concebir el absurdo de las relaciones entre erotismo y moral.

Sabemos que el origen se encuentra en las relaciones entre el erotismo y las más lejanas supersticiones de la religión.

Por encima de la precisión histórica, nunca olvidamos este principio: una de dos, o lo que nos obsesiona es, en principio, lo que el deseo y la ardiente pasión nos sugieren; o deseamos razonablemente un futuro mejor.

Parece ser que existe un término medio.

Puedo vivir con la preocupación de un futuro mejor. Pero también puedo rechazar este futuro a otro mundo; en un mundo en el que sólo la muerte tiene el poder de introducirme...

Este término medio era, sin duda, inevitable. Llegó un tiempo para el hombre en el que éste debería tener en cuenta —mucho más que cualquier otra cosa— las recompensas o los castigos que podrían sobrevenir después de la muerte...

Pero, al final, vislumbramos el momento en el que tales temores (o esperanzas) dejan de intervenir, y el interés inmediato se opondrá, sin término medio, al interés futuro. El deseo ardiente se opondrá, sin más, al cálculo reflexivo de la razón.

Nadie imagina un mundo en el que la ardiente pasión dejara de turbarnos definitivamente ... Por otra parte, nadie considera la posibilidad de una vida desligada por siempre de la razón.

La civilización entera, *la posibilidad de la vida humana*, depende de la previsión razonada de los medios que garantizan la vida. Pero esta vida —esta vida civilizada— que debemos garantizar, no puede ser reducida a estos *medios* que la hacen posible. Además de los medios calculados, buscamos *el fin* —o *los fines*— de estos medios.

Es corriente entender por fin lo que no es, claramente, más que un medio. La búsqueda de la riqueza —unas veces, la riqueza de individuos egoístas, otras veces, la riqueza común— es, evidentemente, un medio. El trabajo no es más que un medio...

La respuesta al deseo erótico —así como al deseo, quizá más humano (menos físico), de la poesía y del éxtasis (pero ¿acaso existe una verdadera diferencia entre la poesía y el erotismo, o entre el erotismo y el éxtasis?)— es, por el contrario, un fin.

De hecho, la búsqueda de los medios es siempre, en último caso, razonable. La búsqueda de un fin está relacionada con el deseo, que a menudo desafía a la razón.

Frecuentemente, en mí, la satisfacción de un deseo se opone al interés. ¡Pero le doy preferencia a la primera, pues se ha convertido, bruscamente, en mi fin último!

No obstante, sería posible afirmar que el erotismo no es únicamente ese fin que me cautiva. Y no lo es en la medida en que la consecuencia puede ser el nacimiento de niños. Pero sólo *los cuidados* que necesitarán estos niños tienen humanamente valor de utilidad. Nadie confunde la actividad erótica —de la que puede resultar la procreación— con ese trabajo útil —sin el cual los hijos sufrirían y, finalmente, morirían...

La actividad sexual utilitaria se opone al erotismo, en tanto que éste es fin de nuestra vida... La búsqueda calculada de la procreación, semejante a la utilización de la sierra, humanamente corre el riesgo de reducirse a una lamentable mecánica.

La esencia del hombre se basó en la sexualidad —que es el origen y el principio— planteándole un problema cuya única salida es el enloquecimiento.

Este enloquecimiento aparece en «el orgasmo». ¿Podría yo *vivir* plenamente este orgasmo sino como una primera impresión de la muerte definitiva?

La violencia del placer espasmódico se halla en el fondo de mi corazón. Al mismo tiempo, esta violencia —me estremezco al decirlo— es el corazón de la muerte: ¡se abre en mí!

La ambigüedad de esta vida humana se refleja tanto en un ataque de risa como prorrumpiendo en sollozos. Existe la dificultad de conciliar el cálculo razonable, que la fundamenta, con esas lágrimas... con esa horrible risa.

*

El sentido de este libro es, *como primer paso*, el de abrir la conciencia a la identidad del orgasmo (o «pequeña muerte») y de la muerte definitiva; o de la voluptuosidad y del delirio al horror sin límites.

Este es el *primer paso*.

¡Olvidar las nimiedades de la razón! De la razón que nunca supo fijar sus límites.

Estos límites vienen dados por el hecho de que, inevitablemente, el *fin* de la razón, que excede a la razón misma ¡no es contrario a la *superación* de la razón!

Por la violencia de la superación, comprendo, en el desorden de mis risas y de mis sollozos, en el exceso de los arrebatos que me consumen, la similitud entre el horror y una voluptuosidad superior a mis fuerzas, entre el dolor final y un insufrible gozo.

Primera parte

El principio
(El nacimiento de Eros)

Al abrigo de la roca de Laussel, apreciamos abiertamente la unión sexual. Bajo-relieve de la época aurifaciense. «Dos personajes echados, en posición opuesta uno respecto del otro. Uno de los personajes es una mujer; el otro, un hombre, desaparece bajo la mujer.» (El abad Breuil acepta como racional esta interpretación.)

Cf. Dr. Lalanne: *Descubrimiento de un bajo-relieve de formas humanas en las excavaciones de Laussel*. «L'Anthropologie», t. XXII, 1911, pág. 257-60.

«Retrucano plástico» de la época aurifaciense (?): estatuilla hallada en los alrededores del lago Trasimeno.

Cf. Paolo Graziosi: *Una nueva estatuilla prehistórica*. «Bull. de la Société préhistorique française». T. XXXVI. 1939, pág. 159.

La conciencia de la muerte

I. *El erotismo, la muerte y el «diablo»*

La mera actividad sexual es diferente del erotismo; la primera se da en la vida animal, y tan sólo la vida humana muestra una actividad que determina, tal vez, un aspecto «diabólico» al cual conviene la denominación de erotismo.

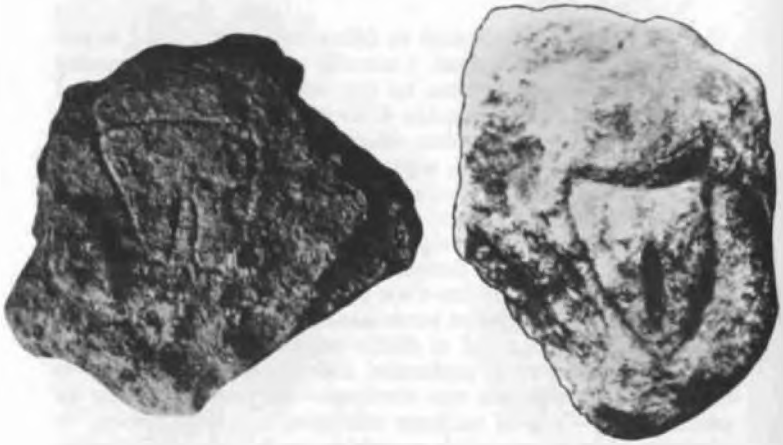
Es cierto que el término «diabólico» se relaciona con el cristianismo. No obstante, según todas las apariencias, cuando el cristianismo era algo lejano, la más antigua humanidad conoció ya el erotismo. Los testimonios de la prehistoria son contundentes: las primeras imágenes del hombre, pintadas en las paredes de las cavernas, tienen el sexo erguido. No tienen nada de estrictamente «diabólico»; son prehistóricas y pese a todo...

Si «diabólico» significa esencialmente la coincidencia de la muerte y el erotismo, si el diablo no es sino nuestra propia locura, si lloramos, si profundos sollozos nos desgarran —o bien si nos domina una risa nerviosa— no podremos dejar de percibir, vinculada al naciente erotismo, la preocupación, la obsesión de la muerte (de la muerte en un sentido trágico, aunque a fin de cuentas, risible). Aquellos que tan frecuentemente se representaron a sí mismos en estado de erección sobre las paredes de sus cavernas, no se diferenciaban únicamente de los animales a causa del deseo que de esta manera estaba asociado

—en principio— a la esencia de su ser. Lo que sabemos de ellos nos permite afirmar que sabían —cosa que los animales ignoraban— que morirían.

Desde muy antiguo, los seres humanos tuvieron un conocimiento temeroso de la muerte. Las imágenes de hombres con el sexo erguido datan del Paleolítico superior; cuentan entre las más antiguas figuraciones (precediéndonos en veinte o treinta mil años). Pero las más antiguas sepulturas, que atestiguan ese conocimiento angustiado de la muerte, son considerablemente anteriores; para el hombre del Paleolítico inferior la muerte tuvo ya un sentido tan grave —y tan evidente— que le indujo, al igual que a nosotros, a dar sepultura a los cadáveres de los suyos.

Así, la esfera «diabólica», a la cual el cristianismo otorgó, como sabemos, el sentido de la angustia, es —en su misma esencia— contemporánea de los hombres más antiguos. A los ojos de aquellos que creyeron en el diablo, la idea de ultratumba resultaba diabólica... Pero, de una forma embrionaria, la esfera «diabólica» existió ya, desde el instante en que los hombres —o al menos los precursores de su especie— reconocieron que eran mortales y vivieron a la espera, en la angustia de la muerte.

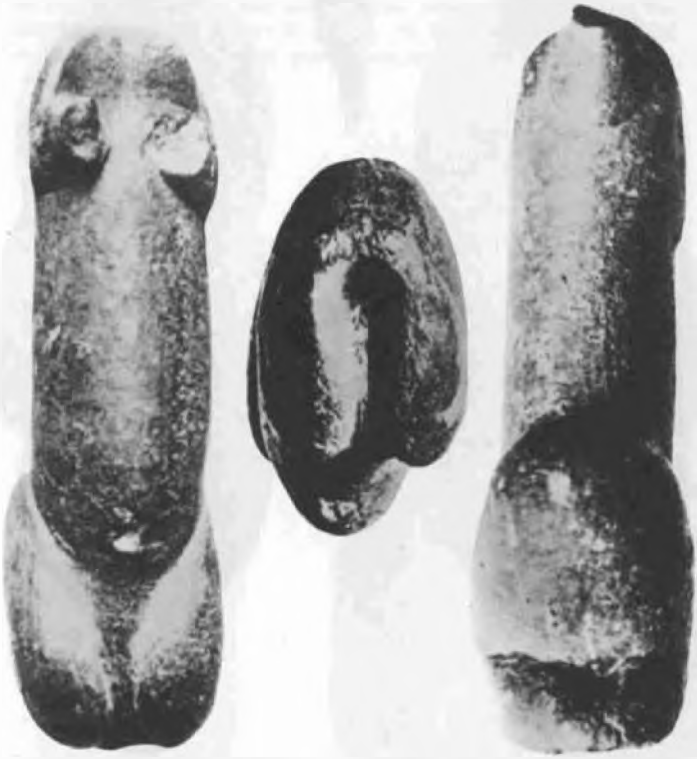


Triángulos subpubianos grabados sobre caliza. Aurifaciense.

Cf. D. Peyrony: *La Ferrassie*. «Prehistoria», t. III, 1934.

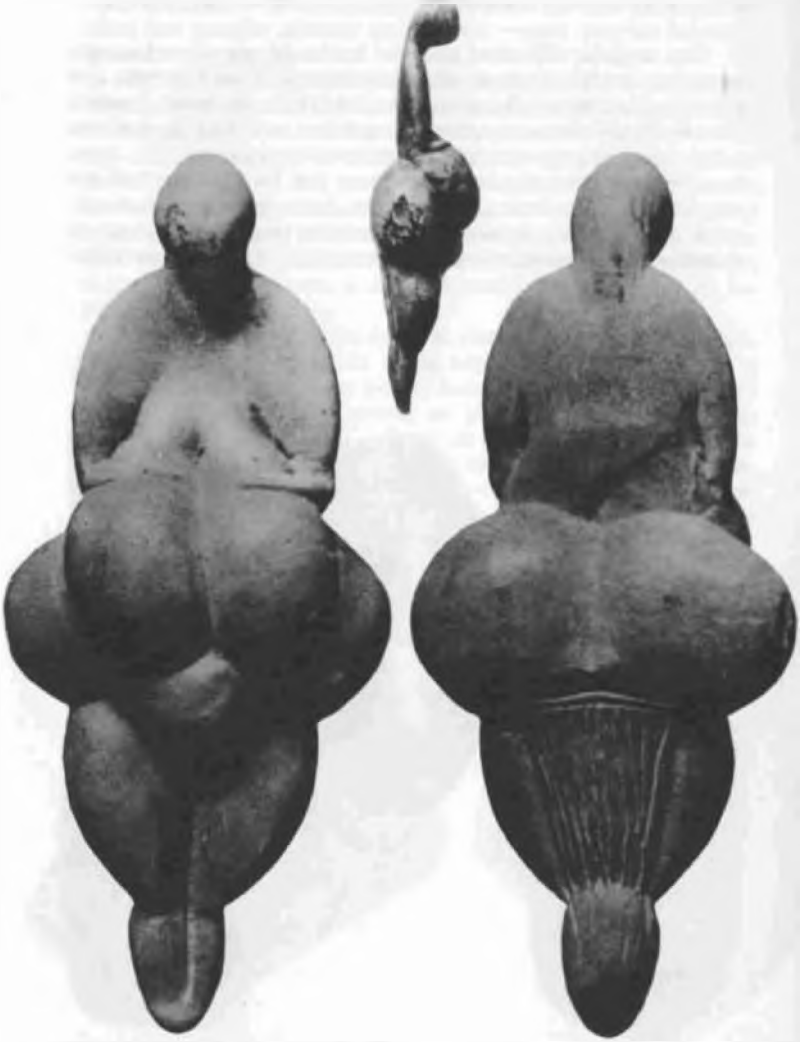
2. *Los hombres prehistóricos y las pinturas de las cavernas*

Una singular dificultad nace del hecho de que el ser humano no sea un modelo acabado al primer intento. Esos hombres que por vez primera sepultaron a sus semejantes muertos, y cuyos huesos encontramos en auténticas tumbas, son muy posteriores a los más antiguos vestigios humanos. A pesar de ello, esos hombres, los primeros en preocuparse por los cadáveres de los suyos, no eran todavía, exactamente, seres humanos. Los cráneos que nos han dejado muestran aún rasgos simiescos: su mandíbula es prominente y, con frecuencia, su arco superciliar



Sin duda, «retruecano plástico» (desnudo femenino de aspecto fálico). Estatuilla auriñaciense de Sireuil (Dordogne), vista de frente, y esquemáticamente al reverso.

Cf. H. Breuil y D. Peyrony: *Estatuilla femenina auriñaciense, etc.* «Rev. Antropológica», enero-marzo- 1930. E. Saccasy della Santa; *Figuras humanas del paleolítico superior euroasiático* (196), Anvers, 1947.



La célebre Venus de Lespugue, estatuilla en marfil del Aurñaciense superior, vista de frente, de perfil y por detrás.

Museo de Saint-Germain-en-Laye.

está bestialmente coronado por un reborde óseo. Por otra parte, estos seres primitivos no mostraban la correcta posición erguida que, moral y físicamente, nos designa y nos caracteriza. Sin lugar a dudas, se mantenían de pie, pero sus piernas no estaban claramente derechas como las nuestras. Debemos pensar también que, al igual que los simios, poseerían un sistema piloso que los recubriría y protegería del frío... No tan sólo por los esqueletos y sepulturas que dejó, conocemos a aquel al que los prehistoriadores designan con el nombre de Hombre de Neanderthal, sino que tenemos también sus útiles y herramientas de piedra tallada, que representan un adelanto con respecto a las de sus antecesores. Estos fueron menos humanos en conjunto y, por lo demás, el Hombre de Neanderthal fue superado rápidamente por el «Homo Sapiens», el cual es,

Estatuilla femenina de Brassempouy (cuerpo femenino llamado «la Pera»). Aurñaciense medio-inferior.

Cf. E. Piette: *La station de Brassempouy*, «L'Anthropologie», t. VI, pl. I, 1895.

en todos los aspectos, nuestro semejante. (A pesar de su nombre, éste no «sabía» casi nada más que el ser, próximo aún al mono, que le precedía, pero desde el punto de vista físico era nuestro semejante.)

Los especialistas en Prehistoria dan al Hombre de Neanderthal, y a sus antecesores, el nombre de «Homo Faber». Se trata efectivamente del hombre, desde que aparece la herramienta adaptada a un uso y construida en consecuencia, ya que, si admitimos que saber es esencialmente «saber hacer», la herramienta es la prueba del conocimiento. Los más antiguos vestigios del hombre primitivo, osamentas y herramientas, fueron hallados en Africa del Norte (en Ternifine Palikao), y datan de alrededor de un millón de años. Pero el momento realmente interesante (en particular en el plano del erotismo) es aquél en que la muerte se hace consciente, y viene señalado por la aparición de las primeras sepulturas; la fecha es mucho más tardía, ya que en principio se trata de cien mil años antes de nosotros.

A la izquierda: mujer; bajo-relieve de Laussel (Auriñaciense medio).

Museo del Hombre. París.

Otra célebre estatuilla del Aurñaciense superior: la Venus de Willendorf.

Museo de Historia Natural. Viena. Cf. J. Szombatty. «L'Anthopologie», t. XXI, pag. 699, 1910.

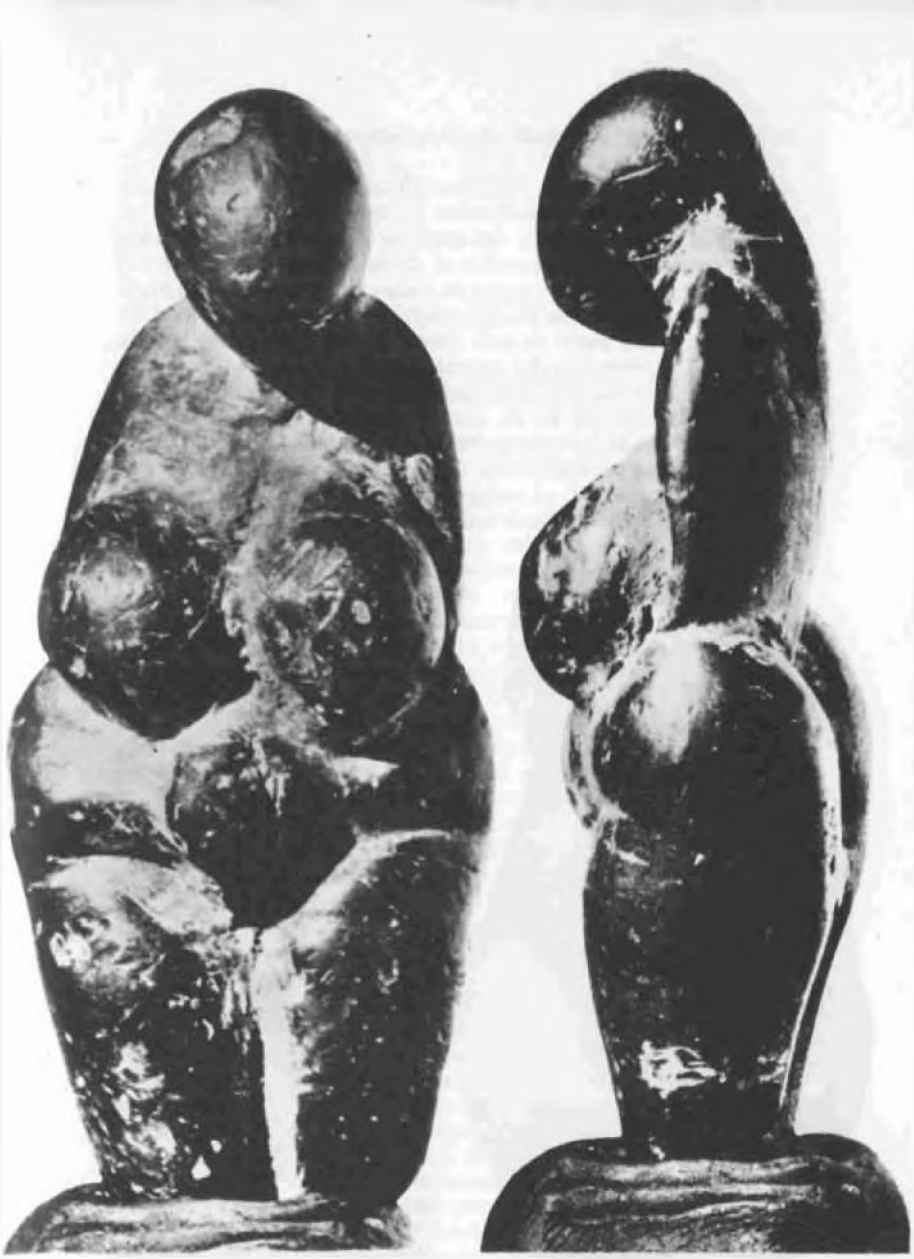
Por último, la aparición de nuestro semejante, de aquél cuyo esqueleto establece sin ningún género de dudas la pertenencia a nuestra especie (si no se tienen en cuenta los restos aislados de osamentas, sino de abundantes tumbas vinculadas a toda una civilización), nos remite, como máximo, a una antigüedad de treinta mil años.

Treinta mil años... Y esta vez no se trata de restos humanos ofrecidos por las excavaciones a la ciencia, a la prehistoria, que los interpretan exhaustivamente...

Se trata de señales resplandecientes... de signos que alcanzan la más profunda sensibilidad, y que poseen la fuerza necesaria para conmovernos y para no dejar en adelante de turbarnos. Esos signos son las pinturas que los hombres primitivos dejaron sobre las paredes de las cavernas, en donde debieron celebrar sus ceremonias de encantamiento.

Hasta la aparición del Hombre del Paleolítico superior, al que la prehistoria ha designado con un nombre poco justificado (el de «Homo Sapiens» [1]), el hombre de los primeros tiempos sólo es aparentemente un intermediario entre el animal y nosotros. En su misteriosa oscuridad, este ser forzosamente nos fascina, pero en conjunto los restos que nos has legado no añaden casi nada a esta informe fascinación. Aquello que sabemos de él y que nos conmueve interiormente, no va dirigido, inicialmente, a nuestra sensibilidad ya que, si de sus costumbres funerarias deducimos que tenía conciencia de la muerte, esta conclusión es producto tan sólo de la reflexión. Pero al Hombre del Paleolítico superior, al «Homo Sapiens», lo conocemos actualmente por signos que no sólo nos impresionan por una excepcional belleza (sus pinturas son a menudo maravillosas), sino porque constituyen el múltiple testimonio de su vida erótica. El nacimiento de esta intensa emoción que designamos bajo el nombre de erotismo, y que opone el hombre al animal, es, sin duda, un aspecto esencial del aporte que las investigaciones prehistóricas realizan al conocimiento.

1. El calificativo *sapiens* significa exactamente dotado de conocimiento. Pero es evidente que el instrumento presupone, por parte de quien lo hace, el conocimiento de su fin. Este conocimiento del fin del instrumento es, precisamente, la base del conocimiento. Por otra parte, el conocimiento de la muerte, cuyo fundamento pone en juego la sensibilidad y que, por esta razón, es claramente distinto del puro conocimiento discursivo, señala por su parte una etapa en el desenvolvimiento humano del conocimiento. El conocimiento de la muerte, muy posterior al conocimiento del instrumento, es a su vez muy anterior a la aparición del ser al que la prehistoria designa con el nombre de *Homo Sapiens*.



Mujer desnuda de las Cavernas de Menton. Auriñaciense superior.

Cf. Salomon Reinach: *Estatuilla de mujer desnuda*, «Anthropologie», t. IX, págs. 26-31, 1898. Museo de Sain-Germain-en-Laye.

3. *El erotismo, vinculado al conocimiento de la muerte*

El paso del Hombre, todavía algo simiesco, de Neanderthal a nuestro semejante, a ese hombre completo, cuyo esqueleto en nada difiere del nuestro y del cual las pinturas o los grabados nos informan que había perdido el abundante sistema piloso del animal, fue, sin ningún género de dudas, decisivo. Hemos visto que el velludo Hombre de Neanderthal tenía ya conciencia de la muerte; y es a partir de este conocimiento, que opone la vida sexual del hombre a la del animal, cuando aparece el erotismo. El problema no ha sido planteado; en principio, el régimen sexual del hombre que no es, como el de la mayoría de los animales, estacional, parece provenir del régimen del mono. Pero el mono difiere esencialmente del hombre en que no tiene conciencia de la muerte; el comportamiento de un simio ante un congénere muerto expresa tan sólo indiferencia, en tanto que

Mujer sin cabeza de Sireuil. (Auriñaciense medio) (*de frente*).
Mujer sin cabeza de Sireuil. (*de perfil*).

Museo de Saint-Germain-en-Laye.

Las imágenes de hombres con el sexo erecto datan del Paleolítico superior. Cuentan con el mayor número de antiguas figuras (nos preceden en veinte o treinta mil años). Cf. págs. 11-13.

Personaje itifálico de la época magdaleniense. Altamira.

Personaje fálico de la gruta de Gourdan, época magdaleniense.

Cf. Ed. Piette: *L'art pendant l'âge du renne*. Paris, 1907.

el, aún imperfecto, Hombre de Neanderthal, al enterrar los cadáveres de los suyos, lo hace con una supersticiosa solicitud que revela, al mismo tiempo, respeto y miedo. La conducta sexual del hombre muestra, como en general la del simio, un intenso grado de excitación no interrumpido por ningún ritmo estacional, pero al mismo tiempo está caracterizada por una discreción que los animales en general, y los simios en particular, desconocen... A decir verdad, el sentimiento de incomodidad, de embarazo, con respecto a la actividad sexual, recuerda, al menos en cierto sentido, al experimentado frente a la muerte o a los muertos. La «violencia» nos abruma curiosamente en ambos casos, ya que lo que ocurre es ajeno al orden establecido, al cual se opone esta violencia. Hay en la muerte una indecencia, distinta, sin duda alguna, de aquello que la actividad sexual tiene de incongruente. La muerte se asocia, por lo general, a las lágrimas, del mismo modo que en ocasiones el deseo sexual se asocia a la risa; pero la risa no es, en la medida en que parece serlo, lo opuesto a las lágrimas: tanto el objeto de la risa como el de las lágrimas se relacionan siempre con un tipo de violencia que interrumpe el curso regular, el curso habitual de las cosas. Las lágrimas se vinculan por lo común a acontecimientos inesperados que nos sumen en la desolación, pero por otra parte un desenlace feliz e inesperado nos conmueve hasta el punto de hacernos llorar. Evidentemente el torbellino sexual no nos hace llorar, pero siempre nos turba, en ocasiones nos transtorna y, una de dos: o nos hace reír o nos envuelve en la violencia del abrazo.

Es difícil, sin duda, percibir clara y distintamente la unidad de la muerte, y del erotismo. Inicialmente, el deseo incontenible, exasperado, no puede oponerse a la vida, que es su resultado; el acontecer erótico representa, incluso, la cima de la

vida, cuya mayor fuerza e intensidad se revelan en el instante en que dos seres se atraen, se acoplan y se perpetúan. Se trata de la vida, de reproducirla, pero, reproduciéndose, la vida desborda, alcanzando, al desbordar, el delirio extremo. Esos cuerpos enredados que, retorciéndose, desfalleciendo, se sumen en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que, más tarde, los consagrará en el silencio de la corrupción.

En efecto, al juzgar por las apariencias, el erotismo está vinculado al nacimiento, a la reproducción que, incesantemente, repara los estragos de la muerte. No es menos cierto que el animal, que el mono, cuya sensualidad en ocasiones se exaspera, ignora el erotismo; y lo ignora precisamente en la medida en que carece del conocimiento de la muerte. Por el contrario, es debido a que somos humanos y a que vivimos en la sombría perspectiva de la muerte el que conozcamos la violencia exasperada, la violencia desesperada del erotismo.

Verdaderamente, hablando dentro de los utilitarios límites de la razón, entendemos el sentido práctico, y aun la necesidad, del desorden sexual. Pero, por su parte, ¿se habrán equivocado aquellos que relacionan su fase terminal de excitación con un cierto sentido fúnebre?

4. *La muerte en el fondo del pozo de la cueva de Lascaux*

¿No hay en las relaciones sombrías —inmediatas—, relacionadas con la muerte y el erotismo, en la medida en que creo posible entenderlos, un valor decisivo, un valor fundamental?

Me he referido al principio a un aspecto «diabólico» que tendrían las más viejas imágenes del hombre que han llegado hasta nosotros. Pero este elemento «diabólico», la maldición ligada a la actividad sexual, ¿aparece realmente en dichas imágenes?

Al encontrar entre los más antiguos documentos prehistóricos uno de los temas fundamentales de la Biblia, me imagino que estoy introduciendo, finalmente, el problema más grave. Encontrando, al menos diciendo que lo encuentro, en lo más profundo de la cueva de Lascaux, ¡el tema del pecado original!, ¡el tema de la leyenda bíblica!, ¡la muerte vinculada al pecado, a la exaltación sexual, al erotismo!

Sea como sea, esta cueva plantea, en una especie de pozo que no es sino una cavidad natural, un enigma desconcertante.

Bajo la apariencia de una pintura excepcional, el Hombre de Lascaux supo ocultar en lo más profundo de la caverna el

El hombre con cabeza de pájaro, detalle de la escena del pozo en la caverna de Lascaux. Hacia el año 13.500 a. de J. C.

Cf. G. Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*. Skire, 1955.

enigma que nos propone. Aunque, a decir verdad, para él no existió enigma alguno, ya que ese hombre y ese bisonte que representaba tenían un sentido evidente. Pero nosotros, los hombres de hoy, nos desesperamos ante la sombría imagen que nos ofrecen las paredes de la cueva: la de un hombre de cabeza de pájaro y sexo erguido que se desploma ante un bisonte herido de muerte, con las entrañas colgando, y que pese a todo le hace frente. Un carácter oscuro, extraño, individualiza esta escena patética con la cual no puede compararse ninguna otra pintura de la misma época. Por debajo del hombre caído, un

pájaro de idéntico trazo, que corona la extremidad de una estaca, acaba de desorientarnos. Algo más allá, hacia la izquierda, un rinoceronte, seguramente ajeno a la escena en la que el bisonte y el hombre-pájaro parecen unidos por la proximidad de la muerte, se aleja. El abad Breuil ha sugerido que el rinoceronte podría alejarse lentamente de los agonizantes, después de haber destrozado el vientre del bisonte; pero, evidentemente, el sentido de la pintura atribuye al hombre, al venablo que tan sólo la mano del moribundo pudo arrojar, el origen de la herida. El rinoceronte, por el contrario, parece independiente de la escena principal que podía, por otra parte, quedar, para siempre, sin explicación.

¿Qué podemos decir de esta impresionante evocación, sepultada desde hace milenios en esa profundidad perdida e inaccesible?

¿Inaccesible? En nuestros días, exactamente desde hace veinte años, cuatro personas pueden contemplar a la vez la escena que yo opongo, y que al mismo tiempo asocio, a la leyenda del Génesis. La cueva de Lascaux fue descubierta en 1940 (exactamente el 12 de septiembre); desde entonces, sólo un reducido número de personas ha podido descender hasta el fondo del pozo, pero la fotografía ha posibilitado que llegáramos a conocer perfectamente esta excepcional pintura: pintura que, repito, representa a un hombre con cabeza de pájaro, tal vez muerto, en todo caso caído ante un bisonte moribundo y enfurecido.

En una obra sobre la cueva de Lascaux [2], escrita hace seis años, me prohibí a mí mismo interpretar esta sorprendente escena, limitándome a referir entonces la interpretación de un antropólogo alemán [3], que la relacionaba con un sacrificio yakuto, y veía en la actitud del hombre el éxtasis de un chamán al que una máscara convirtiera en pájaro. El chamán —el hechicero— de la era paleolítica no difería mucho de un chamán, de un hechicero siberiano, de nuestros días. A decir verdad, esta interpretación no posee, a mis ojos, más que un mérito, el de subrayar la «rareza», lo extraño, de la escena [4]. Tras dos años de vacilaciones, me pareció posible adelantar, carente de una hipótesis precisa, un principio. Basándome en el hecho de que «la expiación consecutiva a la muerte de un animal es preceptiva entre pueblos cuya vida se asemeja en cierta medida a la

2. G. Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, Ginebra, Skira, 1955.

3. H. Kirchner, *Ein Beitrag zur Urgeschichte der Schamanismus*, en «Antropos»; t. 47, 1952.

4. Subraya también el hecho de que hombres del Paleolítico superior no eran muy diferentes de ciertos siberianos de los tiempos modernos. Pero la precisión de tal aproximación es de una fragilidad poco sostenible.

descrita en las pinturas de las cavernas», yo afirmaba en una nueva obra [5]:

«El tema de esta célebre [6] pintura (que ha suscitado numerosas interpretaciones, tan contradictorias como endebles) sería el crimen y la expiación.»

El chamán expiaría, al morir, la muerte del bisonte, puesto que ya sabemos que la expiación por la muerte de animales sacrificados en una expedición de caza es de ritual en numerosas tribus de cazadores.

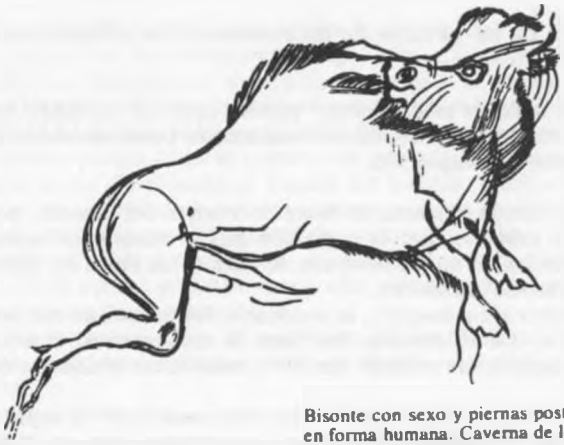
Cuatro años después, la prudencia del enunciado me parece excesiva. La afirmación, huérfana de comentarios, carece, en cierta medida, de sentido. En 1957, todavía me limitaba a decir:

«Al menos esta forma de ver las cosas tuvo el mérito de substituir la evidentemente pobre interpretación mágica (utilitaria) de las pinturas de las cavernas, por una interpretación religiosa más acorde con un carácter de suprema apuesta...»

En la actualidad me parece esencial ir más lejos; en este nuevo libro, el enigma de Lascaux, aunque sin ocupar toda la obra, será el punto desde el cual partiré. Y es por ello por lo que me esforzaré por mostrar el sentido de un aspecto del ser humano, al que en vano se intenta descuidar u omitir, y al cual el nombre de erotismo designa.

5. G. Bataille, *El erotismo*, Ed. de Minuit, 1957. (Col. Marginales n.º 61, Tusquets Editores, 1979).

6. Célebre, por lo menos en el sentido de que ha hecho correr mucha tinta.



Bisonte con sexo y piernas posteriores en forma humana. Caverna de los Tres Hermanos, Sanctuair.
Conjunto en el que figura el detalle reproducido en la página siguiente. Caverna de los Tres Hermanos.

Cf. Herey Bégouën y H. Breuil: *les cavernes du Volp*. «Arts et Métiers Graphiques». *Paris. 1958*.

El trabajo y el juego

1. El erotismo, el trabajo y el orgasmo

En primer lugar, debo referirme al asunto desde muy atrás. En principio, sin duda podría hacer referencia al erotismo con todo detalle, sin tener que hablar demasiado del mundo en el que éste se representa. De todos modos, me parecería vano hablar del erotismo con independencia de su nacimiento, o sin mencionar las primeras condiciones en las que se manifiesta. Sólo el «nacimiento» del erotismo, a partir de la sexualidad animal, ha puesto en juego lo esencial. Sería inútil intentar comprender el erotismo si no pudiéramos hablar de lo que fue en su origen.

En este libro, no puedo dejar de evocar el universo, del que el hombre es producto, el universo del que, precisamente, el erotismo le aleja. Si se examina la historia, empezando por la historia de los orígenes, el desconocimiento del erotismo ocasiona errores evidentes. Pero, si queriendo comprender al hombre en general deseo comprender el erotismo en particular, se me impone una primera obligación: en principio, debo conceder el primer lugar al trabajo. De un extremo a otro de la historia, en efecto, el primer lugar pertenece al trabajo. Con absoluta seguridad, el trabajo es el fundamento del ser humano.

De un extremo a otro de la historia, partiendo de los orígenes (es decir, de la prehistoria)... La prehistoria, por lo demas, no es diferente de la historia más que en razón de la pobreza de documentos que la funda. Pero, sobre este punto fundamental,

hay que decir que los documentos más antiguos, y los más abundantes, conciernen al trabajo. En rigor, encontramos huesos de los hombres mismos o de los animales que cazaban —y de los que, en principio, se nutrían. Pero los instrumentos hechos de piedra son, con mucho, los documentos más abundantes entre los que nos permiten introducir un poco de luz en nuestro pasado más remoto.

Las investigaciones de los prehistoriadores nos han suministrado innumerables piedras talladas, cuyo emplazamiento, a menudo, permite conocer su fecha relativa. Estas piedras fueron trabajadas para responder a un uso determinado. Unas sirvieron como armas y otras como instrumentos de trabajo. Estos instrumentos, que servían para fabricar nuevos instrumentos, eran, al mismo tiempo, necesarios para la fabricación de armas: «puñales», hachas, azagayas, puntas de flecha..., que podían ser de piedra, aunque, a veces, los huesos de los animales muertos suministraban la materia prima.

Está claro que el trabajo liberó al hombre de su animalidad inicial. El animal se convirtió en humano a causa del trabajo. El trabajo fue, ante todo, el fundamento del conocimiento y de la razón. La fabricación de útiles de trabajo o de armas fue el punto de partida de los primeros razonamientos que humanizaron el animal que éramos. El hombre, dando forma a la materia, supo adaptarla al fin que le asignaba. Pero esta operación no transformó únicamente la piedra, a la que las esquirlas que

Escena mítica. Hombre-bisonte precedido de un animal medio-ciervo, medio-bisonte y de reno con pezuñas anteriores palmeadas.

Cf. *Les cavernes du Volp*. Op. cit.

Caverna de los Tres Hermanos. Sanctuaire. El dios cornudo. Vista aproximada, muy deformada por la perspectiva.

Cf. *les cavernes du Volp*. Op. cit.

El dios cornudo de H. Breuil, después de su calco directo.

Cf. *Les cavernes du Volp*. Op. cit.

le sacaba iban dándole la forma deseada. El hombre se cambió a sí mismo: es evidente que el trabajo hizo de él el ser humano, el animal razonable que somos.

Pero, si es cierto que el trabajo es el origen, si es verdad que el trabajo es la clave de la humanidad, los hombres, a partir del trabajo, se alejaron por entero, a la larga, de la animalidad. Y, en particular, se alejaron de ésta en el plano de la vida sexual. En principio, en el trabajo, adaptaron su actividad a la utilidad que le asignaban. Pero no se desarrollaron tan sólo en el plano del trabajo: en todo el conjunto de su vida hicieron que sus gestos y su conducta respondieran a un fin perseguido. La

actividad sexual de los animales es instintiva. El macho que busca a la hembra y la monta sólo responde a la agitación instintiva. En cambio los hombres, habiendo accedido a causa del trabajo a la conciencia del fin perseguido, generalmente han ido más allá de la pura respuesta instintiva, diferenciando el sentido que esta respuesta tenía para ellos.

Para los primeros hombres que tuvieron conciencia, el fin de la actividad sexual no debió ser la procreación, sino el placer inmediato que resultaba de dicha actividad sexual. El gesto instintivo tenía el sentido de la asociación de un hombre y una mujer con el fin de alimentar a los hijos, pero, en los límites de la animalidad, esta asociación sólo tenía sentido después de la procreación. Al principio, la procreación no es un fin consciente. En origen, cuando el momento de la unión sexual respondió humanamente a la voluntad consciente, el fin que se atribuyó fue el placer, la intensidad, la violencia del placer. En los límites de la conciencia, la actividad sexual respondió, primeramente, a la búsqueda calculada de arrebatos voluptuosos. Aún hoy en día, algunas tribus arcaicas han ignorado la necesaria relación entre la conjunción voluptuosa y la procreación. Humanamente, la unión —de amantes o esposos— sólo tuvo un sentido, el deseo erótico: el erotismo difiere del impulso sexual animal en que es, en principio, de la misma forma que el trabajo, la búsqueda consciente de un fin que es la voluptuosidad. Este fin no es, como el del trabajo, el deseo de una adquisición, de un incremento. Sólo el hijo representa una adquisición, pero el primitivo no ve en la adquisición, efectivamente benéfica, del hijo el resultado de la unión sexual; para el civilizado, generalmente, la venida al mundo del hijo ha perdido el sentido benéfico —materialmente benéfico— que tuvo para el salvaje.

Es cierto, la búsqueda del placer, considerado como un fin en nuestros días, es a menudo mal juzgada. No está conforme

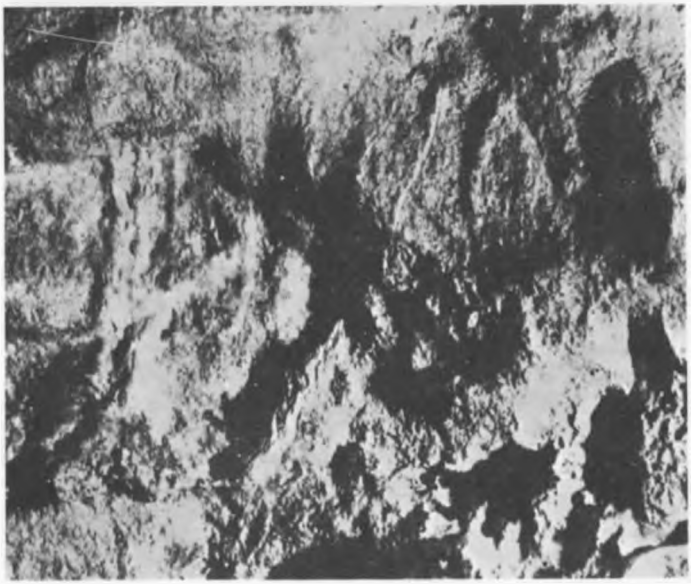
Escena humana (hueco grabado, de la gruta de Isturitz). Antiguo magdaleniense.

Cf. René de Saint-Périer: *Deux oeuvres d'art*. «Anthropologie» t. XLII, pág.23, fig. 2, 1932.

con los principios sobre los que hoy en día se funda la actividad. En efecto, la búsqueda voluptuosa, que no está condenada, no está menos considerada, de tal forma que, en ciertos límites, es mejor no hablar de ella. Por lo demás, en profundidad, una reacción que no es justificable a primera vista, no es por ello menos lógica. En una reacción primitiva, que por otra parte no cesa de operar, la voluptuosidad es el resultado previsto del juego erótico. En cambio, el resultado del trabajo es el beneficio, la ganancia: el trabajo enriquece. Si el resultado del erotismo es considerado en la perspectiva del deseo, independientemente del posible nacimiento de un hijo, es una pérdida que, paradójicamente, responde a la expresión válida de *petite mort* («pequeña muerte»). El orgasmo tiene poco que ver con la muerte... con el frío horror de la muerte... Pero ¿es desplazada la paradoja cuando el erotismo está en juego?

Una de las Venus de la Magdalena, caserío de la margen derecha del Aveyron, descubierta en 1952 por Vesperini. «... las más notables esculturas de la época magdaleniense» (H. Breuil).

Cf. B. Bétirac: *La Venus de la Magdaleine*, «Bull. de la Soc. franç. préhistorique», t. II, pág. 125-6, 2 pl.



Efectivamente, el hombre, al que la conciencia de la muerte opone al animal, también se aleja de éste en la medida en que el erotismo, en él, sustituye por un juego voluntario, por un cálculo, el del placer, el ciego instinto de los órganos.

2. *Cavernas doblemente mágicas*

Las sepulturas del hombre de Neanderthal tienen para nosotros este fundamental significado: son el testimonio de la conciencia de la muerte, del conocimiento de un hecho trágico: que el hombre podía, que debía, hundirse en la muerte. Pero sólo nos hemos asegurado del paso de la actividad sexual instintiva al erotismo a través del período en el que apareció nuestro semejante, este Hombre del Paleolítico superior, el primero que, físicamente, no fue en nada inferior a nosotros, que, acaso, incluso hay que suponerlo, pudo disponer de recursos mentales análogos a los nuestros [7]. Nada prueba —al contrario— que este hombre tan antiguo tuviera, con respecto a nosotros, esa inferioridad, de hecho superficial, de aquellos que, a veces, llamamos «salvajes» o «primitivos». (Las pinturas de su tiempo, que son las primeras que se conocieron, ¿no son algunas veces comparables a las obras maestras de nuestros museos?)

El hombre de Neanderthal aún era, en relación a lo que somos, manifiestamente inferior. Sin duda, como nosotros, se mantenía en posición vertical... Pero todavía se doblegaba un poco sobre las piernas, no andaba «humanamente»: apoyaba el borde exterior del pie en tierra, no la planta. Tenía la frente baja, la mandíbula prominente, y su cuello no era, como el nuestro, bastante largo y delgado. Incluso es lógico imaginarlo cubierto de pelo, como los monos y, en general, los mamíferos.

En principio, nada sabemos acerca de la desaparición de

Dos trazados de dos eruditos diferentes (Bétirac y Vergnes).

7. En principio, un niño del Paleolítico superior, educado en nuestras escuelas, hubiera podido acceder a nuestro mismo nivel.

este hombre arcaico, a no ser que nuestro semejante, sin ninguna transición, pobló las regiones que el hombre de Neanderthal había ocupado; que, por ejemplo, se multiplicó en el valle de Vézère y en otras regiones (del suroeste de Francia y del norte de España), donde fueron descubiertos los numerosos indicios de sus admirables dones: el nacimiento del arte, en efecto, señaló la consumación física del ser humano.

El trabajo fue el que decidió: el trabajo, cuya virtud determinó la inteligencia. Pero la consumación del hombre en su punto álgido, esta naturaleza humana realizada que, iluminándonos en principio, nos concedió, para acabar en lo que somos, un entusiasmo, una satisfacción, no es únicamente el resultado de un trabajo útil. En el momento en que, vacilante, apareció la obra de arte, el trabajo era, desde hacía cientos de miles de años, la obra principal de la especie humana. Al fin y al cabo, no es el trabajo, *sino el juego*, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte y en el hecho de que el trabajo se convirtiera, en aquellas auténticas obras de arte, en algo más que una respuesta a la preocupación por la utilidad. Ciertamente, el hombre es, esencialmente, el animal que trabaja. Pero también sabe transformar el trabajo en juego. Insisto en ello con respecto al arte (al nacimiento del arte): el juego (o diversión) humano, verdaderamente humano, fue primeramente un trabajo, un trabajo que se convirtió en juego [8]. ¿Cuál es, finalmente, el sentido de las maravillosas pinturas que desordenadamente adornan las cavernas de difícil acceso? Estas cavernas eran oscuros santuarios débilmente iluminados por antorchas; en verdad, las pinturas debían producir mágicamente la muerte de los animales y de la caza que representaban. Pero su belleza animal y fascinante, olvidada durante milenios, siempre ha tenido un sentido principal: el sentido de la seducción y de la pasión, del *juego* maravillado, del juego que suspende el aliento y que contiene el deseo de éxito

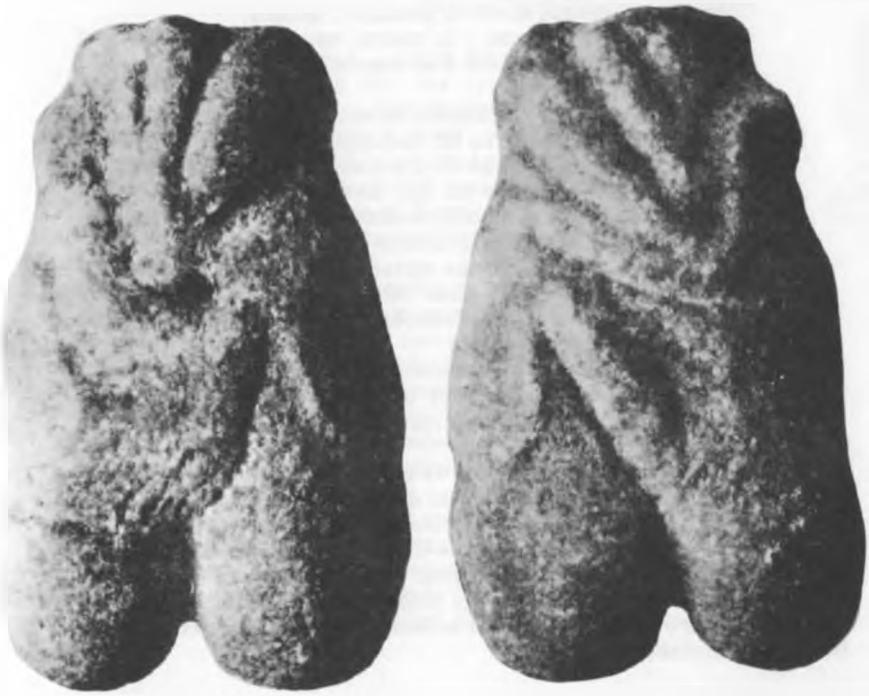
Esencialmente, este ámbito de las cavernas-santuario es, en efecto, el ámbito del juego. En las cavernas, se concede el primer lugar a la caza, en razón del valor mágico de las pinturas, o también, acaso, de la belleza de las figuraciones: eran tan eficaces como bellas. Pero la seducción, la profunda seducción del juego, sin duda lo llevaba a la atmóstera cargada de las cavernas, y, en este sentido, hay que interpretar la asociación entre las figuras animales de la caza y las figuras humanas eróticas. Sin ninguna duda, tal asociación no implica, en modo alguno, una idea preconcebida. Sería más sensato invocar el azar. Pero es cierto que, ante todo, estas oscuras cavernas fue-

8. Debido a las limitaciones de este libro, no puedo aclarar más el carácter inicial y decisivo del trabajo.

ron, de hecho, consagradas a lo que es, en profundidad, el juego —el juego que se opone al trabajo, y cuyo sentido radica, ante todas las cosas, en obedecer los dictados de la seducción, en dar respuesta a la «pasión». Ahora bien, la pasión, en principio introducida allí donde aparecían figuras humanas, pintadas o dibujadas en las paredes de las cavernas prehistóricas, es el erotismo. Sin hablar del hombre muerto del pozo de Lascaux, muchas de estas figuras masculinas presentan el sexo erguido. Incluso una figura femenina expresa el deseo con evidencia. Una doble imagen, al abrigo de una roca de Laussel, representa abiertamente la unión sexual. La libertad de estos primeros tiempos ofrece un carácter paradisíaco. Es probable que sus civilizaciones rudimentarias, pero vigorosas en su simplicidad, ignoraran la guerra. La civilización actual de los es-

«Estatuilla erótica del desierto de Judea» (encontrada en Mar Khareïstun. (Paleolítico, final).

Cf. René Neuville «Anthropologie», t. XLIII, pág. 558-560, 1933.



quimales que, antes de la llegada de los blancos, la ignoraban, carece de las virtudes esenciales. No tiene la suprema virtud de la aurora. Pero el clima de la Dordogne prehistórica era semejante al de las regiones árticas habitadas por los esquimales de la actualidad. El humor festivo de los esquimales no debió ser, sin duda, ajeno al de los que fueron nuestros lejanos antepasados. Los esquimales respondían a los pastores que querían oponerse a su libertad sexual argumentando que ellos, hasta el momento, habían vivido libre y felizmente, de una forma parecida a la de los pájaros que cantan. Sin duda, el frío es menos contrario a los juegos eróticos, hasta el punto de que no nos los podemos imaginar en los límites del confort actual. Los esquimales son la prueba. Del mismo modo, en las altiplanicies del Tíbet, cuyo clima polar es conocido, sus habitantes son muy dados a estos juegos.

Existe quizá un aspecto paradisíaco del primer erotismo, del que encontramos, en las cavernas, sus ingenuos indicios. Pero este aspecto no está tan claro. Es seguro que a su ingenuidad infantil se opone ya cierta gravedad.

Trágica... Y sin la menor duda.

Al mismo tiempo, desde el principio, cómica.

Ocurre que el erotismo y la muerte están vinculados.

Al mismo tiempo, la risa y la muerte, la risa y el erotismo, están vinculados...

Hemos visto ya la vinculación entre erotismo y muerte en lo más profundo de la caverna de Lascaux.

Existe aquí una extraña revelación, una revelación fundamental. Pero, sin duda, es tal, que no podemos sorprendernos por el silencio —por el incomprensible silencio— que primeramente acogió un misterio tan excesivo.

La imagen es tanto o más extraña en la medida en que el muerto con el sexo erecto tiene cabeza de pájaro, cabeza animal, y tan pueril que, confusamente quizá y siempre en la duda, surge un aspecto risible.

La proximidad de un bisonte, de un monstruo que, perdiendo sus entrañas, agoniza, de una especie de minotauro que, aparentemente, aquel hombre muerto e itifálico ha matado antes de morir él.

Indudablemente, no existe en el mundo otra imagen tan cargada de cómico horror; y por lo demás, en principio, ininteligible. Se trata de un enigma desesperante, de una risible crueldad, que se asienta en la aurora de los tiempos. En realidad, no se trata de resolver este enigma. Pero, aunque sea cierto que carecemos de los medios para resolverlo, no podemos eludirlo; sin duda es ininteligible, por lo menos nos propone vivir en su inaccesibilidad.

Nos pide, siendo la primera prueba humanamente establecida, descender al abismo abierto en nosotros por el erotismo y la muerte.

Nadie sospechaba el origen de las imágenes de animales que pueden distinguirse, al azar, en las galerías subterráneas. Desde hace milenios, las cavernas prehistóricas y sus pinturas habían, de alguna manera, desaparecido: un silencio absoluto se eternizaba. Aún a fines del siglo pasado, nadie habría imaginado la delirante antigüedad de lo que el azar había revelado. Sólo a principios del siglo actual, la autoridad de un gran sabio, el abad Breuil, impuso la autenticidad de estas obras de los primeros hombres —los primeros que, absolutamente, fueron nuestros semejantes— pero que están separados de nosotros por la inmensidad de los tiempos.

Hoy se ha hecho la luz, sin que quede una sombra de duda. Hoy en día, una incesante multitud de visitantes anima estas cavernas que emergieron poco a poco, una tras otra, de una noche infinita... Esta multitud anima, en particular, la caverna de Lascaux, la más bella, la más rica...

De todos modos, es la que, de entre todas, sigue siendo, en parte, misteriosa.

Efectivamente, es en la cavidad más profunda y también la más inaccesible (hoy en día, una escalera vertical de hierro permite acceder a ella, al menos permite su acceso a un pequeño número de personas a la vez, aunque la mayoría de visitantes la ignore, o quizá la conozca por reproducciones fotográficas...); es en el fondo de una cavidad de tan difícil acceso, que hoy es designada bajo el nombre de «pozo», donde nos encontramos ante la más sorprendente y la más extraña de las evocaciones.

Un hombre, al parecer muerto, está extendido, abatido ante un gran animal, inmóvil y amenazante. Es un bisonte —y la amenaza que de él emerge es tanto mayor cuanto que agoniza: está herido y, bajo su vientre abierto, se escurren sus entrañas. Aparentemente, el hombre extendido hirió con su jabalina al animal moribundo... Pero el hombre no es del todo un hombre, tiene una cabeza de pájaro rematada con un pico. Nada en este conjunto justifica el hecho paradójico de que el hombre tenga el sexo erecto.

La escena tiene un carácter erótico, ello es evidente, claramente recalcado, pero resulta inexplicable.

Así, en esta cavidad poco accesible, se revela —aunque oscuramente— este drama olvidado desde hace milenios: reaparece, pero no sale de la oscuridad. Se revela y, sin embargo, se oculta.

Luis Palacios Hernández

Desde el mismo instante en que se revela, se oculta.

Pero, en esta cerrada profundidad, se afirma un acuerdo paradójico; acuerdo que se hace más patente a medida que se confirma en esa inaccesible oscuridad. Este acuerdo esencial y paradójico es el existente entre la muerte y el erotismo.

Esta verdad, sin duda, no ha cesado de afirmarse. No obstante, si se afirma, no deja de estar oculta. Ello es propio tanto de la muerte como del erotismo. En efecto, una y otro se ocultan: se ocultan en el instante mismo en que se revelan...

No podíamos imaginar una contradicción más oscura y mejor urdida para asegurar el desorden de las ideas.

Por otra parte, ¿podemos imaginar un lugar más favorable a este desorden?: la profundidad perdida de esta caverna, que jamás debió ser habitada, que incluso, en los primeros tiempos de la vida propiamente humana, debió ser abandonada[9]. (Sabemos que, en la época en que nuestros padres se perdían en las profundidades de este pozo, queriendo llegar a él a cualquier precio, tenían que bajar con ayuda de cuerdas [10]...)

«El enigma del pozo» es uno de los más grandes y, al mismo tiempo, es el más trágico de los enigmas de nuestra especie. El lejanísimo pasado del que emana explica el hecho de que se plantee en términos cuya excesiva oscuridad es sorprendente. Pero, al fin y al cabo, la oscuridad impenetrable es la virtud elemental de todo enigma. Si admitimos este paradójico principio, el enigma del pozo, que responde de una forma tan extraña y perfecta al enigma fundamental, al ser el más remoto, aquél que la humanidad remota propone a la actual, y el mas oscuro, acaso sea el que está más cargado de sentido.

¿Y no es este enigma poderoso, a causa del misterio inicial que a sus ojos significa la llegada al mundo, la aparición inicial del hombre? ¿Acaso no vincula, al mismo tiempo, este misterio al erotismo y la muerte?

La verdad es que resulta vano introducir un enigma, a la vez esencial y planteado de la forma más violenta, con independencia de un contexto bien conocido, pero que, sin embargo, en razón de la estructura humana, permanece en principio oculto.

Permanece oculto en la medida en que el espíritu humano se oculta.

Oculto, ante las oposiciones que vertiginosamente van re-

9. Alrededor de 15000 años antes de nuestra era.
10. En Lascaux, un fragmento de cuerda fue encontrado en la caverna.

velándose, en el fondo por así decirlo inaccesible que, en mi opinión, es «el extremo de lo posible»...

Tales son, en particular:
La indignidad del mono, que no ríe...
La dignidad del hombre, que se estremece con una risa «hasta reventar»...
La complicidad de la muerte —con la voluptuosidad y la risa...
La oposición íntima de la posición vertical —y de la abertura anal— unida a la posición en cuclillas.

Segunda parte

El fin
(*De la Antigüedad a nuestros días*)

Dionisos y una Ménade (detalle). Crátera de figuras rojas de mediados del siglo V. a. de J. C. (v. pág. 64 (7) —Louvre, n.º 421.

Dionisos o la Antigüedad

1. *El nacimiento de la guerra*

Con mucha frecuencia, los arrebatos a los que vinculamos el nombre de Eros tienen un sentido trágico. Este aspecto destaca, en particular, en la escena del pozo... Pero ni la guerra ni la esclavitud están vinculadas a los primeros tiempos de la humanidad.

Antes del final del Paleolítico superior, la guerra parece haber sido ignorada. Unicamente de este período —o de períodos intermedios designados por el nombre de «mesolíticos» [1]— datan los primeros testimonios de combates en los que los hombres se mataron unos a otros. Una pintura rupestre del Levante español representa un combate de arqueros extremadamente tenso [2]. Esta pintura, según parece, tiene una antigüedad aproximada de 10000 años. Tan sólo añadiremos que, desde entonces, las sociedades humanas no han cesado de entregarse a la práctica de la guerra. No obstante, podemos pensar que, en el período paleolítico, el homicidio (entendido como homicidio individual) no debía ser ignorado. Sin embargo, no se trataba de la oposición entre grupos armados intentando aniquilarse. (Aún en nuestros días, el homicidio individual era, aunque ex-

1. Mesolítico se refiere a la «piedra mediana», intermediaria entre la «piedra antigua» (paleolítico) y la «piedra nueva» (neolítico), o «piedra pulida».
2. Reproducí esta pintura en *El Erotismo*.

Monumento fálico. Pequeño santuario de Dionisos. (Delos).

cepcionalmente, obra de los esquimales, ajenos como los hombres del Paleolítico, a la guerra. Ahora bien, los esquimales viven en un clima frío, comparable al de las comarcas donde vivieron, en Francia, los hombres de nuestras cavernas de paredes pintadas.)

A pesar de que desde los primeros tiempos la guerra primitiva enfrentó un grupo a otro grupo, creemos que, inicialmente, no fue practicada de un modo sistemático. A juzgar por las formas primitivas que reencontramos en nuestros días, las luchas, al principio, no debieron ser motivadas por las ventajas materiales que pudieran comportar.

Los vencedores aniquilaban al grupo de los vencidos. Después de los combates, masacraban a los enemigos supervivientes, a los prisioneros y a las mujeres. Pero los niños de ambos sexos eran adoptados por los vencedores que, una vez terminada la guerra, los trataban como a sus propios hijos. En la medida en que podamos aceptarlo y ateniéndonos a las prácticas de los modernos primitivos, el único beneficio material de la guerra consistía en el crecimiento ulterior del grupo que había vencido.

Ménades y personajes itifálicos (monedas de Macedonia, siglo V a. d. J. C.. Biblioteca Nacional, Gabinete de Medallas.

Cf. Jean Bebelon: *Un Eldorado Macédonien*, «Documents» 2, Mayo, 1929.

2. *La esclavitud y la prostitución*

Hasta mucho más tarde —mas nada sabemos con exactitud sobre la fecha de este cambio— los vencedores no advirtieron la posibilidad de utilizar a los prisioneros, esclavizándolos. La posibilidad de un aumento de la fuerza de trabajo y de una disminución del esfuerzo necesario para la supervivencia del grupo fue rápidamente apreciada. La ganadería y la agricultura, que se desarrollaron en los tiempos neolíticos, se beneficiaron así de un aumento de la mano de obra, que permitió la ociosidad de los guerreros y la total ociosidad de sus jefes...

Hasta la llegada de la guerra y de la esclavitud, la civilización embrionaria se basaba en la actividad de los hombres libres, esencialmente iguales. Pero la esclavitud nació de la guerra, dividiendo a la sociedad en clases opuestas.

Los guerreros dispusieron de grandes riquezas gracias a la guerra y a la esclavitud, teniendo como única condición expo-

ner, primero, su vida y, luego, la de sus semejantes. El nacimiento del erotismo precedió la división de la humanidad en hombres libres y en esclavos. Pero, en parte, el placer erótico dependía del «status» social y de la posesión de riquezas.

En las condiciones primitivas se ensalza en el hombre su encanto, su fuerza física y su inteligencia; en la mujer, su belleza y su juventud. Para éstas, la belleza y la juventud continuaron siendo decisivas. Pero la sociedad derivada de la guerra y de la esclavitud aumentó la importancia de los privilegios.

Los privilegios hicieron de la prostitución el cauce normal del erotismo, colocándolo bajo la dependencia de la fuerza o de la riqueza individual, consagrándolo para acabar siendo un embuste. No debemos equivocarnos: desde la Prehistoria hasta la Antigüedad clásica, la vida sexual se descarrió, la guerra y la esclavitud la anquilosaron. El matrimonio se reservó la parte concerniente a la procreación necesaria. Esta parte fue tanto

Personajes itifálicos y Ménades (Macedonia). Biblioteca Nacional. Gabinete de Medallas.

más importante cuanto que la libertad de los varones tendió, desde un principio, a alejarnos del hogar. Apenas en nuestros días, finalmente, la humanidad se libera de sus hábitos.

3. *La primacía del trabajo*

A la larga, queda comprobado un hecho esencial: al salir de la miseria paleotítica, la humanidad topó con unos males que en los primeros tiempos debían ser ignorados. Aparentemente, la guerra data del principio de los nuevos tiempos [3]. Nada muy preciso sabemos a este respecto, pero la aparición de la guerra debió fijar, en principio, la regresión de la civilización material. El arte animalista del Paleolítico superior —que duró alrededor de veinte mil años— desapareció. Al menos, desapareció de la región franco-cantábrica [4]: en ningún lugar ha habido algo tan bello y grandioso que fuera capaz de sustituir a este arte, al menos, algo que nos sea conocido.

La vida humana, al salir de la simplicidad de los primeros tiempos, eligió el camino maldito de la guerra. De la guerra arrasadora y de sus degradantes consecuencias, de la guera que provoca la aparición de la esclavitud y de la prostitución [5].

Desde los primeros años del siglo XIX, Hegel intentó demostrarlo: las repercusiones de la guerra derivadas de la escla-

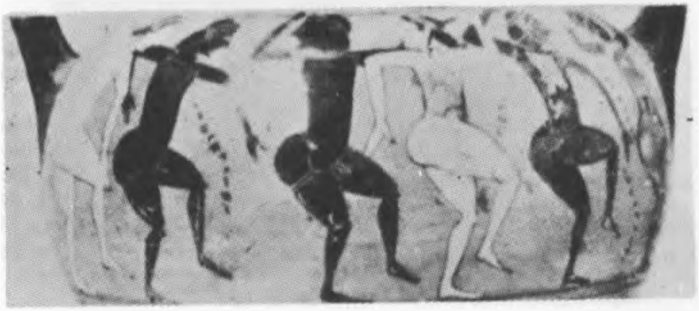
3. Hacia el final del Paleolítico y, sin duda, durante la transición del Paleolítico al Neolítico, es decir, los tiempos mesolíticos.

14. A grandes trazos, el suroeste de Francia y el norte de España.

5. Si la prostitución no es necesariamente, desde el principio, una práctica degradante (éste es el caso de la prostitución religiosa, de la prostitución sagrada), pronto se convirtió, a partir de la miseria servil, en *baja prostitución*.

Detalle de un ánfora del siglo VI, Corinto. Museo Real. Bruselas.

Cf. Ernst Buschor, *Satvrtänze*, pág. 37-38.



Detalle de una hiedra del siglo VI de Epictetos. —Louvre—.

Cf. A. Furtwaengler y Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, pl. 73. Lillian B. Lawler, *The Maenads*, «Memoirs of the American Academy», VI, Rome, 1927.

vitud también tuvieron su aspecto benéfico [6]. Según Hegel, el hombre actual trabaja. Incluso los ricos y, generalmente, las clases dominantes trabajan, al menos, moderadamente...

En todo caso, es el esclavo, y no el guerrero, quien, mediante su trabajo, ha cambiado el mundo, y es a él a quien el trabajo ha cambiado en su esencia. El trabajo le ha cambiado en la medida en que ha sido el único y auténtico creador de las riquezas de la civilización. Particularmente, la inteligencia y la ciencia son los frutos del esfuerzo al que el esclavo fue obligado, trabajando a fin de cumplir las órdenes de sus amos. De este modo el trabajo engendró al hombre. El que se abstiene de trabajar, estando por encima de la vergüenza que significa el trabajo, el rico aristócrata del antiguo régimen o el rentista de

6. *La Fenomenología del espíritu* (1806).

nuestro tiempo, no son más que supervivientes de otras épocas. La riqueza industrial de la que disfruta el mundo actual es el resultado del trabajo milenario de las masas sojuzgadas, de la desdichada multitud formada, desde los tiempos del Neolítico, por los esclavos y los trabajadores.

En lo sucesivo, el trabajo será el factor decisivo en el mundo. Ante todo, la guerra plantea, por sí misma, problemas industriales, problemas que únicamente resolverá la industria.

Pero antes de que la clase ociosa y dominante, que obtenía su poder de la guerra, entrara en su actual fase de decadencia, su propia improductividad tendió a sustraerle una parte de su importancia. (Una verdadera maldición se ensaña, al fin, con cualquiera que deje para otros el molesto y exigente esfuerzo del trabajo.) En todas partes, por sí mismo espontánea y rápidamente, el aristócrata se abandona a la decadencia. Se cumple la predicción que formuló un escritor árabe del siglo XIV. Según Ibn Khaldun, los vencedores, entregados a la vida urbana y sus placeres, un día u otro serán derrotados por los nómadas, cuya forma de vida más ruda les habrá mantenido al nivel de las exigencias de la guerra. Pero es necesario aplicar este principio más extensamente. Por regla general, y a la larga, el uso de las riquezas da a los más pobres una mayor fuerza. Los más ricos, en principio, tienen la supremacía de los recursos materiales. Los romanos mantuvieron su dominio debido a las ventajas que

Sátiros y ménade (detalle de un vaso griego del siglo VI). Nationalmuseet, Copenhagen.

durante mucho tiempo les proporcionó su técnica militar. Pero llegó el día en que esta ventaja disminuyó, a causa de una mayor determinación y aptitud para la guerra por parte de los bárbaros y de una limitación del número de soldados romanos.

En la guerra, la superioridad militar tan sólo tuvo sentido al principio. En los límites de una civilización materialista dada, estabilizada merced a una posición ventajosa duradera, las clases desheredadas se benefician de un vigor moral del que carecen las clases privilegiadas, a pesar de sus grandes recursos materiales.

Debemos abordar ahora el problema del erotismo, cuya importancia, sin duda alguna, es secundaria... pero que en la Antigüedad tuvo una importancia considerable, importancia que ha perdido en nuestros días.

4. *Sobre el papel de las clases inferiores en el desarrollo del erotismo religioso*

En la Antigüedad, el erotismo tuvo un sentido y, por ello, desempeñó su papel en la actividad humana, aunque no fueron siempre los aristócratas —lo que equivale a decir, en esa época, los que gozaban de los privilegios de la riqueza [7]— los que desempeñaron este papel. Ante todo, quien decidía en la sombra era la agitación religiosa de los indigentes.

Evidentemente, la riqueza intervenía siempre que se tratara de formas estabilizadas: el matrimonio y la prostitución tendían a hacer depender del dinero la posesión de las mujeres. Pero, en esta referencia al erotismo antiguo, debo considerar, en principio, el erotismo religioso, sobre todo, el culto orgiástico de Dionisos. En el culto dionisíaco, el dinero, en principio, no se tenía en cuenta, o se tenía en cuenta en segundo lugar (como la enfermedad en el cuerpo). Los que tomaban parte en las orgías de Dionisos eran a menudo gente pobre, incluso, a veces, esclavos. Según el tiempo y el lugar, la clase social y la riqueza variaron... (Apenas estamos informados en términos generales, pero nunca con precisión.)

7. En Grecia, al menos, el nacimiento de la riqueza no era suficiente apoyo, no tenía sentido legal.

Ménades danzantes. Copa firmada por el alfarero Macron y por el pintor Hierón. (490-480 a. de J. C.).
Staatliche Museum, Berlín.

Cf. E. Pfuhl: *Meisterwerke Griechischer Zichnung und Malerei*, Munich, 1924, pl. 41, fig. 58.
E. Buschor: *Satyrtaenze und Frühes Drama*, «Bayerischen Akademie der Wissenschaften», Munich, 1943, 3.– id. *Griechischevasen*, pl. 155, Munich, 1940.

→

Ménade y Sileno. Interior de una copa firmada por Hieron

Cf. Langlotz: *Griechische Vasenbilder*, p. 29, fig. 42.
Lillian B. Lawler: *The Maenads*. Op. cit.
Museum Antiker Kleinkunst. Munich.

Nada podemos precisar sobre la importancia que tuvo, en general, una actividad desordenada que no parece haber tenido una unidad. No existió un culto dionisíaco unido y, en consecuencia, los ritos variaron según las épocas y los lugares, por lo tanto, sólo los conocemos muy recientemente.

Nadie se preocupó de informar a la posteridad. Incluso nadie hubiera podido hacerlo con la precisión deseada.

Apenas podemos afirmar, sin dudarlo, que antes de los primeros siglos del imperio, los aristócratas que disfrutaban en las orgías no tuvieron un papel importante en las sectas.

Al principio, en Grecia, según parece, la práctica de las bacanales tuvo un sentido de superación del placer erótico. Las

prácticas dionisíacas fueron primero violentamente religiosas, fueron un movimiento exaltado, un movimiento perdido. Pero este movimiento es, en conjunto, tan poco conocido que los vínculos del teatro griego y del culto de Dionisos son difíciles de precisar. No podemos extrañarnos si, de alguna manera, el origen de la tragedia parece estar ligado a este culto violento. Esencialmente, el culto de Dionisos fue trágico y, al mismo tiempo, erótico y sumido en una delirante promiscuidad, pero sabemos que, en la medida en que el culto de Dionisos fue erótico, fue también trágico... Ante todo, era trágico, pero el componente erótico acabó convirtiéndolo en un horror trágico.

5. *Del erotismo como diversión al erotismo prohibido*

Al considerar el erotismo, el espíritu humano se encuentra ante una dificultad fundamental.

El erotismo, en cierta manera, es risible...

La alusión erótica es siempre capaz de provocar la ironía.

Incluso hablar de las «lágrimas» de Eros puede prestarse a risa... Eros no es menos trágico. Pero ¿qué digo? Eros es, ante todo, el dios trágico.

Sabemos que el Eros de los antiguos tuvo un aspecto pueril: estaba representado por un niño.

—Pero ¿no es el amor, al fin y al cabo, tanto más angustioso porque *hace reír*?

El fundamento del erotismo es la actividad sexual. Ahora

Sátiro y Ménade. Copa firmada por Hierón.
Louvre (G. 144)

Ménade y Sileno. Copa.
Louvre (G. 448).

Ménade en trance. Anfora del siglo V. Munich (2.344).

Vaso etrusco (siglo V-IV a. de J. C. (Copia).
Institut fur Sexualforschung, Viena.

bien, esta actividad queda prohibida. ¡Es inconcebible!, ¡está *prohibido* hacer el amor! A menos que se haga en secreto.

Pero, si lo hacemos en secreto, la prohibición transfigura, ilumina lo que prohíbe con una luz siniestra y divina a la vez [8]: en pocas palabras, lo ilumina con un resplandor religioso.

Lo prohibido confiere un valor propio a lo que es objeto de prohibición. A menudo, en el instante mismo en que tengo la intención de apartarlo, me pregunto si, al contrario, no he sido disimuladamente provocado.

Lo prohibido da a la acción prohibida un sentido del que antes carecía. Lo prohibido incita a la transgresión, sin la cual la acción carecería de su atracción maligna y seductora... Lo que seduce es la transgresión de lo prohibido...

Pero esa luz no es sólo la que desprende el erotismo. Ilumina la vida religiosa siempre que entra en acción la violencia total, que invierte en el instante en que la muerte corta el cuello de la víctima acabando con su vida.

8. El fulgor de la obscenidad, como el del crimen, es lúgubre.

¡*Sagrado*!

En principio, las sílabas de esta palabra están cargadas de angustia y formadas por el sentido de la muerte en el *sacrificio*...

Toda nuestra vida está cargada de muerte...

Pero, en mí, la muerte definitiva tiene el sentido de una extraña victoria. Me baña con su luz, provoca en mí la infinita alegría: ¡la desaparición!...

.....

.....

Si en estas pocas frases no me hubiera ceñido al instante en que la muerte destruye al ser, podría hablar de esa *pequeña muerte* a la que, sin morir realmente, sucumbiría con un sentimiento de triunfo.

Ménades y personajes itifálicos (Siglo V).

Ménade (detalle de un ánfora atribuida a Cleofrades), 500 a. de J. C.
Munich, Museum Antiker Kleinkunst.

Cf. E. Pfuhl, *Meisterwerke*, Op. cit.

Triunfo de Priapo, interpretacion post-renacentista de Francesco Salviati (1510-1633).

6. *El erotismo trágico*

Hay en el erotismo, finalmente, mucho más de lo que estamos dispuestos a reconocer.

Hoy en día, nadie se da cuenta de que el erotismo es un universo demente, cuya profundidad, mucho más allá de sus formas etéreas, es infernal.

He dado una forma lírica a la idea que propongo, que afirma el vínculo existente entre la muerte y el erotismo. Pero, insisto: el sentido del erotismo se nos escapa si se nos presenta con una dificíl profundidad. En principio, el erotismo es la realidad más conmovedora, pero, al mismo tiempo, la más innoble. Incluso después del psicoanálisis, los aspectos contradictorios del erotismo son innumerables: su fondo es religioso, horrible, trágico e incluso inconfesable, ya que es divino...

Respecto a esa realidad simplificada, que limita a los hombres en general, se trata de un horrible laberinto, donde el que se pierde puede ponerse a temblar. El único medio de acercarse a la verdad del erotismo es el estremecimiento... [9].

Los hombres de la prehistoria que vinculaban su excitación a la imagen oculta en el fondo de la gruta de Lascaux, lo sabían muy bien [10].

Los sectarios de Dionisos supieron que podían unir su exitación a la idea de las bacantes, a falta de sus propios niños, desollando y devorando cabritos vivos... [11].

9. Ver pág. 13 y pág. 164.
10. Ver págs. 23-26.
11. En principio, quizá no se me comprenda... Pero, sin esperar más, remito al lector a los capítulos de mi libro.

7. *El dios de la transgresión y de la fiesta: Dionisos*

Llegados a este punto, intentaré explicarme sobre el sentido religioso del erotismo.

El erotismo escapa a quienquiera que no considere su aspecto «religioso». Recíprocamente, el sentido de las religiones, en general, escapa a quien olvide el vínculo existente entre éstas y el erotismo.

Para empezar intentaré dar una imagen de la religión que, en mi opinión [12], responde a su origen y a sus principios.

Está en la esencia de la religión el oponer a los otros los actos culpables, para ser más exactos, los actos prohibidos. En principio, la prohibición religiosa evita un determinado acto, pero, al mismo tiempo, puede conferir un valor a lo que evita. A veces es posible o incluso está prescrito violar lo prohibido, transgredirlo. Pero, ante todo, lo prohibido impone el valor —un valor en principio peligroso— de lo que rechaza: en términos generales, este valor es el «fruto prohibido» del primer libro del *Génesis*.

Volvemos a encontrar este valor en las fiestas, en el curso

12. Sólo despues de esta afirmación de principio acerca del sentido de la religión, tiene un sentido la exposición de conjunto de la religión dionisíaca.

Resulta trivial atribuir a la religión el sentido de la moral que, generalmente, hace depender de sus consecuencias el valor de los actos. En la religión, los actos, esencialmente, tienen su valor inmediato, un valor sagrado. Evidentemente, es posible (y en gran medida) disponer de un valor sagrado en el sentido de utilidad (se asimila aquí este valor a una fuerza). Pero el valor sagrado no deja de ser, en su origen, un valor inmediato: sólo tiene sentido en el instante de esta transfiguración, en el que pasamos del valor útil al valor último, independientemente de todo efecto posterior al instante mismo; en el fondo, se trata del valor estético.

Kant consideró el problema, pero, sin duda, existe una escapatoria en su afirmación (si no ha considerado que su posición supone, en su afirmación, el acuerdo previo sobre la utilidad, frente a la utilidad).

de las cuales está permitido —incluso se exige— lo que ordinariamente está excluido. La transgresión, en tiempo de fiesta, es precisamente lo que da a la fiesta un aspecto maravilloso, el aspecto divino. Dionisos es el dios de la fiesta, el dios de la transgresión religiosa. Está considerado como el dios del vino y de la embriaguez. Es un dios ebrio, es el dios cuya esencia divina es la locura. Pero, para empezar, la esencia de la locura en sí es divina. Divina en el sentido de que rechaza las reglas de la razón.

Tenemos la costumbre de asociar la religión a la ley y la razón. Pero si nos atenemos a lo que, *en su conjunto*, fundamenta las religiones, deberemos rechazar este principio.

Sin duda, la religión es básicamente subersiva; no observa las leyes. A menos, impone el exceso, el sacrificio y la fiesta, cuya culminación es el éxtasis [13].

8. *El mundo dionisíaco*

Queriendo dar al erotismo religioso una imagen contundente, he llegado a consideraciones extremadamente complejas. La cuestión de la relaciones entre el erotismo y las religiones es grave en la medida en que las religiones vivas de nuestros días tienden a negarlas o a excluirlas. Resulta trivial afirmar que la religión condena el erotismo, ya que, esencialmente y en sus orígenes, éste estaba asociado a la vida religiosa. El erotismo individualizado de las civilizaciones modernas, en ra-

13. En una rápida exposición, debo representar los hechos en su conjunto.

Faunos y Bacante (según una aguamarina grabada por Harcanville).

zón de su carácter individual, carece de cualquier vínculo que lo una a la religión —a no ser la condena final que se opone al sentido religioso de la promiscuidad del erotismo [14].

No obstante, esta condena se inscribe en la historia de las religiones: figura negativamente, pero figura. Abro aquí un paréntesis, viéndome obligado a dejar para otra obra el desarrollo al cual se vincula mi afirmación (debido a un inevitable carácter filosófico). Efectivamente, estoy llegando al momento decisivo de la vida humana. Al rechazar el aspecto erótico de la religión, los hombres la han convertido en una moral utilitaria... El erotismo, al perder su carácter sagrado, se convirtió en algo inmundo...

Por el momento, me limitaré, a pesar de estas consideraciones generales sobre el culto de Dionisos, a una rápida exposición de lo que sabemos de algunas prácticas duraderas [15] que dieron al erotismo religioso su forma más digna de atención.

Sin duda alguna, y en su misma esencia, partiendo de la base de una existencia puramente mitológica o ritual, se trata de la persistencia de una obsesión. Dionisos era el dios de la transgresión y de la fiesta. Y, al mismo tiempo, como ya he

14. En rigor, existen vagos rasgos supervivientes que dan al cristianismo (al menos al opuesto del cristianismo: el satanismo) un interés erótico; pero, desde Huysmans, el satanismo ha perdido el valor actual que éste describió a finales del siglo XIX en su libro *Là-Bas*. Por lo que he podido saber, lo que sobrevive no son más que comedias organizadas comercialmente.

15. Al menos, alrededor de mil años. Es problable que el dionisismo del siglo VI prolongara costumbres ya muy antiguas. También es posible que el satanismo, al que ya he hecho alusión, esté vinculado en conjunto a la persistencia del culto de Dionisos (v. pág. 64-67).

El salón de la Villa de los Misterios en Pompeya. Escenas dionisíacas. Siglo I a. de J. C.
«*... las bellas pinturas de la villa de los Misterios, en Pompeya, nos permiten imaginar la brillantez que alcanzaron las refinadas ceremonias del siglo I de nuestra era.*» (págs. 73-75).

El triunfo de Priapo transportado sobre un carro.
Grabado para una piedra de Cornatine Hancarville.

dicho, era el dios del éxtasis y de la locura. La embriaguez, la orgía y el erotismo nos parecen los principales rasgos de un dios cuyas características originales se disuelven en un profundo vértigo. Antes que esta figura orgiástica, distinguimos una divinidad arcaica y agrícola. En sus más remotos orígenes, Dionisos refleja preocupaciones materiales, agrarias, en fin, vinculadas a la vida del campo. Pero muy pronto las preocupaciones del campesino dejaron de prevalecer sobre la *embriaguez* y los *excesos* promiscuos. En sus orígenes, Dionisos no era un dios del vino... La cultura del vino no tenía en la Grecia del siglo VI la importancia que en poco tiempo cobró...

Los excesos dionisíacos fueron limitados, salvo cuando se cobraban víctimas: raras veces se llegaba a la muerte como desenlace... El delirio de las Ménades llegó a un punto en el que el despedazamiento de niños vivos —sus propios hijos— parecía el único medio de satisfacer sus desquiciadas ansias. No podemos afirmar taxativamente que tales excesos fueran realmente introducidos en los ritos dionisíacos; pero, a falta de sus hijos, las Ménades, delirantes, despedazaban y devoraban ca-

Pan. Vaso griego del siglo V. Londres.

britos —cuyos alaridos agónicos poco difieren del llanto de los bebés [16].

Aunque conozcamos el desenfreno de las bacanales, nada preciso sabemos sobre sus diversos períodos. Otros elementos debieron sumarse a ellas. Las imágenes representadas en las monedas tracias nos permiten imaginarnos la promiscuidad reinante, en el sentido de una tendencia a la orgía. Estas monedas tan sólo representan un aspecto arcaico de las bacanales. Las imágenes representadas en los vasos de los siglos sucesivos nos sirven de ayuda para saber en qué consistieron los ritos dionisíacos, cuya esencia era el libertinaje. Por otra parte, estas tardías figuraciones nos ayudan a comprender un período en el que la violencia inhumana de los orígenes había desaparecido: las bellas pinturas de la Villa de los Misterios, en Pompeya, nos permiten imaginar la brillantez que alcanzaron, en el siglo I de nuestra era, las ceremonias refinadas. Lo que sabemos de la sangrienta represión del año 186 a. de Jc., relatada por Tito Livio, levanta dudosas acusaciones que sirvieron de base a una acción política destinada a contrarrestar una influencia exótica debilitante. (En Italia, el culto de Dionisos, a despecho de un Dionisos latino, del dios Líber, fue considerado como una importación oriental.) Los alegatos de Tácito o los relatos de Petronio nos inducen a creer que, al menos en parte, el culto de Dionisos degeneró en vulgar desenfreno orgiástico.

Por una parte, creemos tener la certeza de que, en los primeros siglos del Imperio, el auge del dionisismo fue tal que hubiera podido ser considerado como el peligroso rival del cristianismo. Por otra parte, la existencia tardía de un dionisismo más prudente, de un dionisismo decente, parece demostrar que el miedo a las confusiones incitó a los fieles de Dionisos a oponerse a la virulencia de los primeros tiempos.

16. Siendo yo un niño, recuerdo, angustiado, los lamentos de los cabritos degollados ante nuestra casa por el cuchillo de la carnicera.

Spranger: *El juicio final* (det.) Turín. *«Como Thierry Bouts y Van der Weiden, Barthalomeus Spranger, con estilo manierista, también utilizó el «Juicio Final» para representar la desnudez.*

La época cristiana

1. De la condenación cristiana a la exaltación enfermiza (o del cristianismo al satanismo)

En la historia del erotismo, la religión cristiana desempeñó una clara función: su condenación. En la medida en que el cristianismo rigió los destinos del mundo, intentó privarlo del erotismo.

Pero, al querer esclarecer el resultado final, nos sentimos evidentemente confusos.

En un sentido, el cristianismo fue favorable al mundo del trabajo. Valoró el trabajo en detrimento del placer. Hizo del paraíso el reino de la satisfacción inmediata —y también eterna... pero entendido como última consecuencia o recompensa de un esfuerzo previo.

Por otra parte, el cristianismo es el punto de unión que hace del futuro resultado del esfuerzo —en principio, del esfuerzo del mundo antiguo— el preludio del mundo del trabajo.

Hemos visto que, en el mundo antiguo, y cada vez más, el fin de la religión fue la vida de ultratumba, atribuyendo a la recompensa final el valor supremo. El cristianismo insistió; únicamente confirió al goce del instante un sentido de culpabilidad respecto al resultado final. Desde la perspectiva cristiana,

Thierry Bouts (1400-1475): *El infierno* (det.). Louvre.

Van der Weyden: *El Juicio final* (det.) Hospicio de Beaune.

Si la Edad Media representó la desnudez, fue asociada al horror. Los desnudos femeninos del flamenco Thierry Bouts no repugnan, pero encarnan el horror de la condenación eterna. En Venecia, un pintor figura también la desnudez, pero para representar los cadáveres de las víctimas del dragón que fue abatido por San Jorge.

Van der Weyden asoció al horror del «Juicio Final», los desnudos que Thierry Bouts había situado en el infierno. Spranger, más tarde, obró del mismo modo.

Carpaccio: *San Jorge y el dragón* (det.) Venecia, S. Giorgio.

el erotismo comprometía, o, al menos, retardaba la recompensa final.

Pero esta tendencia tuvo su contrapartida; el cristianismo, mediante la condenación, tuvo su equivalente opuesto: el fuego del infierno.

De este modo surgió el satanismo. Al ser el satanismo la negación del cristianismo, tuvo un sentido en la medida en que el cristianismo representaba la verdad. (Sin embargo, la negación del cristianismo coincidía con la búsqueda del olvido.)

El satanismo tuvo su importancia —principalmente hacia el fin de la Edad Media, e incluso después—, pero su origen le privaba de viabilidad. Como era de esperar, el erotismo estuvo vinculado a este drama. Fatalmente, el satanismo, desde la maldición de la que Satán fue víctima, arrastró a sus fieles a la desgracia que le afectaba. Indudablemente, intervino la posibilidad de error: el demonio, según parecía, tenía el poder de dar suerte. Pero, al fin y al cabo, tal apariencia fue decepcionante. La Inquisición se encargó de acabar con el engaño.

Esa *suerte*, sin la que inevitablemente el erotismo tuvo como resultado su opuesto, es decir, la *desgracia*, sólo se logró mediante la tergiversación. Pero, al ser tergiversado, el erotismo perdió toda su grandeza y se convirtió en una trampa. A la larga, la trampa del erotismo afectó a su esencia. El erotismo dionisíaco era una afirmación —en parte sádica, como todo erotismo— pero, sumida en esa relativa trampa, tal afirmación fue tergiversándose [17].

2. *La reaparición del erotismo en la pintura*

La Edad Media otorgó un lugar al erotismo en la pintura: ¡lo relegó al infierno! [18]. Los pintores de esta época trabajaban para la Iglesia y, para la Iglesia, erotismo significaba pecado. Sólo podía ser introducido en la pintura bajo el aspecto de la condenación. Unicamente fue permitido en representaciones del infierno o, como máximo, simbolizando repugnantes imágenes del pecado.

La cosas cambiaron a partir del Renacimiento y cambiaron —en Alemania principalmente incluso antes del abandono de las formas medievales— desde el momento en que algunos co-

17. Pero hay una excepción de capital importancia: Sade, al que me referiré más adelante.

18. Ver la representación del infierno en la pintura, págs. 76 y 79. El mismo Dante relegó el erotismo al infierno. Pero, en el poema de Dante, Paolo y Francesca alcanzan el amor *sublime* en las profundidades de los infiernos.

Durero: *Lucrecia*.
Col. Hanfstaengl, Munich.

leccionistas compraron obras eróticas. En esa época, sólo los ricos podían acceder al encargo de pinturas laicas. El grabado ocasionaba un gasto menor, aunque no al alcance de todos los bolsillos.

Hay que tener en cuenta estas limitaciones. El reflejo de las pasiones representado en estas pinturas y grabados está desvirtuado. Estas pinturas y grabados no responden del mismo modo que la imaginería de la Edad Media al sentir general, es decir, al sentir del pueblo. El pueblo, en sí mismo, estaba sujeto a la violencia de la pasión: la violencia podía intervenir en

Durero: *La muerte de Orfeo*, segun un cuadro de Mantegna (desaparecido). Kunsthalle, Hamburgo.

el mundo enrarecido del que surgía este arte que se originaba en la oscuridad.

Repito que debemos tener en cuenta estas limitaciones. En parte, el sentido de las pasiones reflejadas en la pintura y en el grabado no corresponde a la realidad. Dichas pinturas y grabados no interpretan un sentimiento común de la misma forma que la imaginería de la Edad Media. Pero no por ello la violencia de las pasiones dejaba de intervenir en el arte erótico que surgía de la noche del mundo de la religión, de ese mundo superviviente que maldecía piadosamente las obras relacionadas con la carne...

Las obras de Alberto Durero, Lucas Cranach o Baldung Grien todavía reflejan la incertidumbre de aquella época; por

Durero: *Pareja*. (1523)

esto, su componente erótico es, de alguna manera, angustioso. No se afirma en un mundo abierto y licencioso. Se trata de atisbos vacilantes e incluso febriles. En verdad, los grandes sombreros de las damas desnudas de Cranach responden a una obsesión provocativa. Hoy en día, dada la licenciosidad reinante, pueden hacernos gracia... Pero algo más de gracia debe inspirarnos el artista que representó a un hombre desnudo que, colgado por los pies, es ejecutado mediante el uso de una larga sierra cortándole en dos a partir de la entrepierna...

Cranach: *Muerte de Lucrecia*, una de las cinco pintadas por Cranach. Museo de Besançon.

Desde el principio, y hasta la entrada en este mundo de un erotismo lejano y a menudo brutal, nos encontramos ante la horrible relación entre el erotismo y el sadismo.

En las obras de Alberto Durero, el vínculo entre erotismo y sadismo apenas es menos patente que en las obras de Cranach o de Baldung Grien. Pero Baldung Grien vincula la atracción del erotismo a la muerte —y no al dolor—, a la imagen de una muerte todopoderosa que nos aterra, pero que nos arrastra mediante el pavoroso hechizo de la brujería. Más adelante, estas asociaciones desaparecerían: ¡El Manierismo liberó la pintura! Pero el erotismo verdaderamente libertino no se abrió paso, seguro de sí mismo, hasta el siglo XVIII.

Cranach: *Venus y Amor*,. Galleria Borghese, Roma.

Cranach: *El Paraíso terrenal*. Museo Nacional, Oslo.

Cranach: *La Sierra*. Biblioteca Nacional, Est.

«... debemos reconocer algo más que un sentimiento de diversión en el hombre que, con una larga sierra, corta en dos, a partir de la entrepierna, a un torturado colgado por los pies...» (p. 92).

Cranach: *Judith y la cabeza de Holofernes*. Gemaldegalerie, Viena.

Hans Baldung Grien: *La mujer y la muerte*, 1515. Berlín.

Hans Baldung Grien: *El amor y la muerte* (Vanitas). Viena, 1510.
«... *su carácter erótico es, de algún modo, angustioso. No se afirmaba en un mundo abierto a la facilidad. Se trata de una luz vacilante e incluso, en rigor, febril*». (p. 81).

Hans Baldung Grien: *La mujer y el filósofo*, (1515) (v. p. 117).

Hans Baldung Grien: *Judith*, 1515. Nuremberg.

Hans Baldung Grien: *Lucrecia*, 1520. Francfurt.

Hans Baldung Grien: *Hércules y Omfalos*. Col. J. Masson. Escuela de Bellas Artes, París.

Hans Baldung Grien: *Adán y Eva*. Lugano.

Bernard van Orley (1491-1542): *Neptuno y la Ninfa*. Bruselas.

Jan Gossaert: *Metamorfosis de Salmacis en hermafrodita*. Museo Boymans, Rotterdam.

Giulio Romano (1492-1562): *Jupiter* (como dragon) *visita a Olimpia*. Fresco. Pavia.

Miguel Angel: *La pareja*. Estudio para «Adán y Eva». Museo de Bayona.

Flora y el macho cabrío. Tapiz según Bronzino (1502-1572). Pitti. Florencia.

El Correggio (1489-1534): *Jupiter e Io*. Grabado de Francesco Bartolozzi. Biblioteca Nacional, Est.

Pontormo (1494-1557) (segun Miguel Angel): *Leda*. National Gallery. Londres.

3. *El Manierismo*

De entre toda la pintura erótica, en mi opinión la más seductora es la manierista, poco conocida incluso actualmente. En Italia, el manierismo procede de Miguel Angel. En Francia fue maravillosamente representado por la escuela de Fontainebleau. Indudablemente, a excepción de Miguel Angel [19], los pintores manieristas son poco apreciados; en general, son unos desconocidos. La escuela de Fontainebleau podría ocupar otro lugar en la pintura, y los nombres de Caron [20], Spranger o Van Haarlem no merecen el olvido en el que están más o menos sumidos. Se apasionaron por la «tentación de lo insólito» y se entregaron a las sensaciones fuertes. El clasicismo los menospreció... Pero, qué significa la sobriedad, sino el miedo de todo lo que no es duradero o de lo que, al menos, parece que no debe durar. Por las mismas razones, El Greco dejó de llamar la atención. En verdad, la mayoría de los manieristas carecían de la virulencia de El Greco —pero el erotismo les perjudicó...

19. A excepción de Miguel Angel y de El Greco. Pero no me refiero aquí al manierismo erótico, aunque creo que el erotismo afecta al Manierismo en su esencia. Por lo tanto, debo decir en qué medida y de qué forma El Greco se relaciona con el manierismo. Se relaciona de la misma forma en que el misticismo de Santa Angela de Foligno o de Santa Teresa de Avila está vinculado al cristianismo exasperado, en el que la inquietud por el futuro —que fundamenta esencialmente el cristianismo— deja lugar a la vivencia del presente (del que ya he dicho que corresponde a la vivencia, a la intensidad del erotismo).

20. Antoine Caron (Beauvais, 1520-París, 1598) se formó en la escuela de Fontainebleau bajo la dirección del Primado. Su pintura se asocia a la de Niccolò dell'Abate, pero su locura desborda ampliamente el marco de maestros e inspiradores.

Escuela de Fontainebleau: *Gabrielle d'Estrée y su hermana*. Louvre.

Escuela de Fontainebleau: *El baño y la máscara*. Col. Privada.

Por otra parte, debo observar que otros pintores —menos atormentados y atrevidos— sobresalieron en la misma época y por las mismas sendas. Tintoretto fue el maestro de El Greco y Tiziano, prácticamente, fue el maestro de Tintoretto. Pero, aparte del hecho de que en Italia (en Venecia en particular) el clasicismo y la decadencia fueron menos profundos, el Manierismo y el erotismo de Tiziano —o de Tintoretto— no fueron motivo de alteraciones; mientras que el manierismo de El Greco causó tanto impacto en la España del siglo XVII que uno de los pintores más originales de Europa ha sido eclipsado durante casi tres siglos. En Francia, donde los excesos de El Greco nunca hubieran suscitado interés, la obsesión erótica de Poussin, contraria en principio a su clasicismo, aparentemente encontró el vacío... Donde principalmente se reveló fue en un boceto inutilizado.

Escuela de Fontainebleau: *Diana en el baño* (det) Museo de Tours.

Escuela de Fontainebleau: *Diana en el baño (1545). Una de las versiones del cuadro de François* Clouet. Museo de Tours. →

Antoine Caron: *Masacre de las Proscripciones romanas*. Louvre.

Escuela de Fontainebleau: *Sabina Poppaea*. Ginebra.

Escuela de Fontainebleau: *Mujer con flor de lis roja*. Col. Marques de Biencourt, Paris.

Escuela de Fontainebleau: *La Recolina*. Col. Conde de Demandoix-Desons, Marsella

Escuela de Fontainebleau: *Las Lágrimas de Eros*. (v. detalle en colores en la sobrecubierta). Esta pintura, atribuida durante mucho tiempo a Rosse, es conocida con el título de «Venus llorando la muerte de Adonis». Museo de Argel.

Escuela de Fontainebleau: *Procis y Céfalo*. Col. Seligmann. Museo de l'Orangerie.

←

Escuela de Fontainebleau: *Judith*. Col. de Beylie.

Escuela de Fontainebleau: *Marte y Venus*. Petit Palais

Bartholomé Spranger: *Hércules y Deianira*. Kunsthistoriches Museum, Viena.

Documento Alain Brieux, París.

Ejemplo de Manierismo tardío en una plancha anatómica. Gautier d'Agoty: *Anatomía* (Nancy, 1773).

Bartolomé Spranger: *El triunfo de la Sabiduría*. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Bartholomé Spranger: *Maria Magdalena*. Biblioteca Nacional, Est.

Daniele Ricciardelli (1509-1566) (de Volterra): *San Juan Bautista*. Galeria Real, Turín.

El «verdugo»: detalle del cuadro de Ricciardelli.

Cornelius van Haarlem: *Venus y Adonis*. Gemäldegalerie, Brunswick.

Jacopo Succhi (1541-1589): *Psique sorprende al Amor*. Galería Borghese, Roma.

Adrian van der Werff: *Lot y sus hijas*.
Gemäldegalerie, Dresde.

Adrian van der Werff: *Lot y sus hijas.*
Ermitage, Leningrado.

Escuela de Fontainebleau: *La fuente*.
Col. Privada.

Cornelius van Haarlem: *La masacre de los inocentes* (1591). La Haya.

Cornelius van Haarlem: *El diluvio*. Gemäldegalerie, Brunswick.

Tiziano: Ariana dormida en *La Bacanal*. Raramente ha sido observada la curiosa actitud del niño. Museo del Prado. Madrid.

Tiziano: *Venus*. Uffizi. Florencia. Señalemos que se trata del modelo (ideal) de la *Olimpia* de Manet. (v. pág. 171).

Tiziano: *Ninfa y pastor* (o «la tercera mano»). Gemäldegalerie, Viena.

Antoine Caron: *La apoteosis de Semelé*. Col. Ehrmenn, París. El Louvre sólo posee una vaga copia.

Tiziano: *Júpiter y Antíope* (det.) Louvre.

Tiziano: *El Aretino*. Pitti. Florencia.

Tiziano: *El pintor y su mujer. Cecilia* (1589). Louvre.

Tintoretto: *Vulcano sorprendiendo a Marte y Venus*. Munich.

Tintoretto: *Judith y Holofernes*. Prado, Madrid.

Tintoretto: *El Salvamento*. Gemaldegalerie, Dresde.

Theodore Bernard (1534-1592): *Sicut autem erat in Diebus Noé...* (Grabado por Jan Sadler). Biblioteca Nacional.

Vermeer de Delft: *Los enamorados*.
Gemäldegalerie, Dresde.

Poussin: *Hermafrodita* (grabado por Bernard Picart, hijo). Biblioteca Nacional, París.

«La obsesión erótica de Poussin, contraria, en principio, a su clasicismo, aparentemente encontró el vacío... Si se traicionó, lo hizo, sobre todo, en un esbozo inutilizado».

← Poussin: *La pareja y el mirón*. Louvre.

Rembrandt: *José y la mujer de Putifar* (1634). Biblioteca Nacional. Est.

Rembrandt: *La alcoba* (1637). Biblioteca Nacional, Est.

El monje.

La mujer oculta (1631). Biblioteca Nacional, Est.

4 *El libertinaje del siglo XVIII y el Marqués de Sade*

Un cambio radical se produjo con la Francia libertina del siglo XVIII. El erotismo del siglo XVI era recargado, difícil. En la obra de Antoine Caron podía ir emparejado con un sadismo delirante.

El erotismo de Boucher se inclinó por un sentido frívolo; pero esa frivolidad quizá sólo estuvo allí para preparar el camino de lo excesivo y recargado... A veces lo intranscendente prepara el escenario de una hecatombe. Pero el erotismo de esta época no supo nada de los horrores que preludiaba. Seguramente Boucher nunca debió conocer a Sade. Sean cuales fueren los horribles excesos que no dejaron de obsesionarle a lo largo de toda su vida —y cuyos libros son el cruel testimonio—, Sade era capaz de reír [21]. Sin embargo, sabemos que, cuando lo trasladaron de la prisión de Madelonettes a la de Picpus, lugar que, sin la reacción termidoriana, hubiera sido la antesala de la guillotina, quedó estupefacto al ver ante sus ojos a los condenados por la Revolución a ser degollados [22]. Sade pasó treinta años de su vida en prisión, pero pobló su soledad de sueños exacerbados, terribles lamentos y cuerpos ensangrentados. Sade sólo pudo soportar esta vida imaginando lo intolerable. Se concedió, en su agitación, el equivalente a una explosión que le desgarraba, pero que, no obstante, le asfixiaba.

21. *La philosophie dans le boudoir* es un libro divertido: une lo divertido a lo horroroso.

22. La guillotina estaba dispuesta en el jardín de la prisión.

Rubens: *Medusa*. Gemaldegalerie, Viena.

Rubens: *Castor y Pólux*. Col. Hanfstaengl. Pinacoteca Munich.

Rubens: *Los horrores de la guerra* (esbozo). Col. Chevrier.

Johann Heinrich Füssli: *A corazón abierto...* Biblioteca Nacional. París.

Cf. *The drawning of Henry Füssli*. New-York, 1949.

Boucher: *Escena pastoril galante*. Pintura encargada por Luis XV.

← Boucher: *El amor a prueba*.

Fussli. *Las brujas*. («Macbeth»). Grabado por Baratier, 1813. Biblioteca Nacional, Est.

Fussli: *The nightmare*. Grabado por Laurède. Biblioteca Nacional. Est.

Goya: *Las viejas*. Museo de Lille.

5. *Goya*

La cuestión planteada por la solitaria tristeza de Sade no se habría resuelto con un esfuerzo agotador, poniendo en juego sólo palabras. El humor únicamente responde siempre que se plantea la cuestión última de la vida humana. A la posibilidad de superar el horror sólo responde el correr de la sangre. Cada vez encontramos la respuesta en el cambio brusco de humor, y ésta no significa más que este cambio de humor. Como máximo, hubiera podido extraer del lenguaje de Sade un arrebato de violencia (pero los últimos años de Sade nos hacen pensar que, al estar cerca de la muerte, un siniestro hastío le embargaba) [23].

La cuestión no opone una forma de pensar justificada a otra infustificable, sino que opone dos estados nerviosos contradictorios que, en última instancia, sólo responden a los tónicos o a los calmantes...

El tema sigue obsesionándolos. Sólo queda una posibilidad: oponer al ejemplo del furor el ejemplo de un horror deprimido. Sade y Goya vivieron más o menos en la misma época [24]. Sade, encerrado en distintas prisiones, rozando a veces el límite de la rabia; Goya, sordo durante treinta y seis años, encerrado en la prisión de su absoluta sordera. Ambos tuvieron esperanza en la Revolución francesa, pues tanto uno como otro sintieron una enfermiza aversión por los regímenes que se basaban en la religión. Pero lo que más les unió fue la obsesión por los sufrimientos excesivos, Goya, a diferencia de Sade, no asoció el dolor a la voluptuosidad. No obstante, su obsesión por la muerte y el sufrimiento se manifiesta mediante una violencia convulsiva semejante al erotismo. Pero, en cierto modo el erotismo es la salida, la infame escapatoria del horror. Goya vivió aislado por su sordera y por la angustia, siendo humanamente imposible decir, tanto de Goya como de Sade, lo que el destino aprisionó más cruelmente. Es indudable que Sade, en su aberración, preservó sentimientos humanitarios. Por su parte, en sus grabados, dibujos y pinturas, Goya llegó a la aberración (aunque sin infringir las leyes).

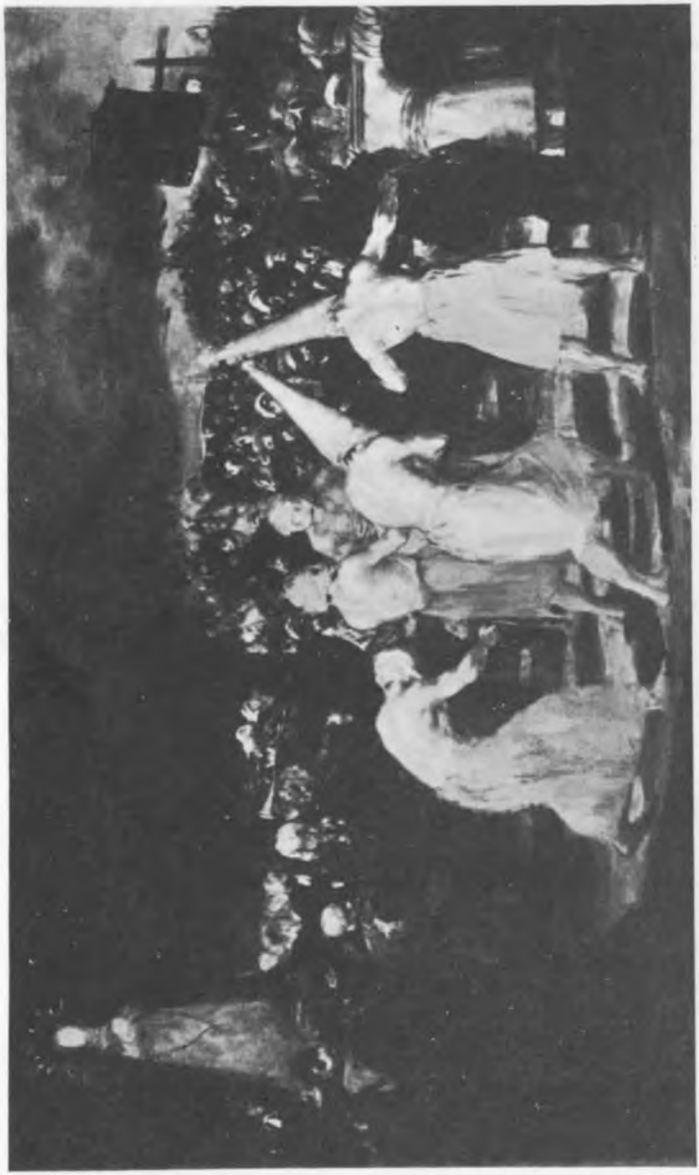
23. Ver G. Bataille, *El erotismo* (Tusquets Editores, Barcelona, 1979).
24. Goya nació seis años después que Sade y murió catorce años después que éste, en Francia. La sordera total afectó a Goya en Burdeos, en 1792.

Goya: *La maja desnuda*. Museo del Prado, Madrid.

Goya: *El amor y la muerte*. Biblioteca Nacional, Est.

Goya: *Tántalo* («Los Caprichos»). Biblioteca Nacional. Est.

Goya. *Extravagancia matrimonial*. Biblioteca Nacional. Est.



Goya: *Los flagelantes*. San Fernando, Madrid.

Goya: *Los caníbales* (I). Museo de Besançon.

Goya: *Los caníbales* (II). Museo de Besançon.

Goya: *La degollación*. Colección Villagonzalo.

Pintura que perteneció a los Liechtenstein, en la época en la que el Príncipe Karl (1563-1627) era virrey de Bohemia.

De Herodes a Gilles de Rais. Arcinboldi: *Retrato de Herodes.* Col. Cardazo, Venecia.

6. *Gilles de Rais y Erzsébet Báthory*

Sade conoció a Gilles de Rais y apreció su crueldad, su extraordinaria crueldad: «Rodeaba con sus brazos a los niños que yacían ya sin vida... hacía que los más hermosos fueran mostrados y ordenaba que abrieran cruelmente sus cuerpos, deleitándose a la vista de sus órganos internos».

Tales palabras me privan de la posibilidad de no estremecerme: «Y se sentaba sobre su vientre y se regocijaba viéndoles morir de este modo y *se reía* con los llamados Corrillaut y Henriet...» (sus servidores). Al fin, el señor de Rais, que para excitarse al máximo se había embriagado, se desmoronaba. Los criados limpiaban la habitación, quitaban la sangre... y, mientras su señor descansaba, tenían cuidado de quemar, una por una, todas las prendas para evitar, según ellos, los «malos olores» [25].

Si Sade hubiera conocido la existencia de Erzsébet Báthory, sin duda alguna habría sentido una enorme exaltación. Si lo que supo acerca de Isabel de Baviera le exaltó, Erzsébet Báthory le hubiera hecho rugir como una fiera [26]. A ella me refiero en este

25. Cf. *Procès de Gilles de Rais*. Documentos precedidos de una introducción de G. Bataille. Club français du Livre, 1959. (La introducción de Bataille se publicó, en 1972, con el título *El verdadero Barba Azul* y un prólogo de Mario Vargas Llosa, en Tusquets Editores, Cuadernos Infimos.)

26. Valentine Penrose; *Erzsébet Báthory*, Mercure de France.

Lacoste (Vaucluse): el castillo del Marqués de Sade. (v. pág. 144-152).

Machecoul: el castillo de Gilles de Rais.

Erzsébet Báthory y su castillo.

libro, y sólo puedo hacerlo con lágrimas. Es la conciencia, en oposición a la delirante sangre fría que evoca el nombre de Erzsébet Bàthory, la que ordena estas frases desoladoras. No se trata de remordimientos. Tampoco se trata, como ocurrió en el espíritu de Sade, de la tempestad del deseo. Se trata de hacer que el hombre tome conciencia de la representación de lo que realmente el hombre es. El cristianismo eludió esta representación. Sin duda alguna, el hombre, en general, debe también eludirla para siempre, pero la conciencia humana —con orgullo y humildad, con pasión pero con temor— debe tener conocimiento del horror en su máxima expresión. La actualmente fácil lectura de las obras de Sade no ha variado el número de crímenes —incluso de crímenes sádicos—, ¡pero induce por entero a la naturaleza humana a la conciencia de sí misma!

Géricault: *Leda* (I).

Géricault: *Leda* (II).

Aguafuerte de Prud'hon (1758-1823) acabado al buril por Roger.

P.-P. Prud'hon: Frontispicio de *Frosina y Melidoro*, en las Obras de P. J. Bernard, 1797.

7. *La evolución del mundo moderno*

Sabemos que nuestra única salida es la conciencia. Este libro, para el autor, únicamente tiene un sentido: *¡Induce a la conciencia de uno mismo!*

El período que siguió a Sade y Goya perdió esos escabrosos tintes. Se alcanzó un límite al que, desde entonces, nadie ha llegado. Pero sería prematuro decir que, finalmente, la naturaleza humana se templó. Las guerras no han aportado la prueba... No es menos cierto que, desde Gilles de Rais, que no afirmó sus principios, al marqués de Sade que, aun afirmándo-

Ingres: *Júpiter y Thetis* (detalle). Aix.

los, no los llevó realmente a término, asistimos a un declinar de la violencia. Gilles de Rais, en sus fortalezas, torturó y mató a decenas de niños, quizá cientos... Algo más de un siglo después, al abrigo de los muros de sus castillos, una gran dama, húngara, Erzsébet Bàthory, condujo a la muerte con infinita crueldad a jóvenes sirvientas y a doncellas de la nobleza. El siglo XIX, en principio, fue menos violento. En cambio, en el siglo XX, las guerras dieron la impresión de un aumento de la violencia desenfrenada: pero, por infinitos que fueran sus horrores, ese desenfreno fue moderado, ¡fue algo absolutamente ignominioso, pero bajo el signo de la disciplina!

El aumento de la crueldad en la guerra y su sofocación en la disciplina han reducido la parte de infame esparcimiento y alivio que en otro tiempo la guerra otorgaba al vencedor. En sentido inverso, las hecatombes fueron seguidas de terribles horrores: el horrible encenagamiento de los campos de concentración. Deliberadamente, el horror se convirtió en algo deprimente: las guerras de nuestro siglo han mecanizado la guerra, convirtiéndola en algo senil. Al fin, el mundo cede ante la razón. Incluso en la guerra, el trabajo se convierte en lo principal, es más, en la ley fundamental.

Pero, a medida que evita la violencia, gana mediante la conciencia lo que pierde en ciega brutalidad. Esta nueva orientación fue paulatinamente reflejada con fidelidad, particularmente en la pintura. La pintura escapa al estancamiento idealista. Incluso mediante estas libertades que la pintura se toma respecto a la exactitud y al mundo real, ante todo quiere eliminar el idealismo. Es posible que, en cierto modo, el erotismo vaya al encuentro del trabajo, pero en ningún caso esta oposición es vital. De ninguna manera es el goce material lo que hoy en día amenaza a los hombres. El goce material, en principio, es contrario al incremento de las riquezas. Pero el incremento de las riquezas —al menos en parte— es contrario al placer que tenemos derecho a esperar de ellas. El aumento de las riquezas conduce a la superproducción, cuya única salida es la guerra. No digo que el erotismo sea el único remedio a la amenaza de la miseria, vinculada al incremento irracional de las riquezas. Mucho dista de ello. Pero, sin el cálculo de diversas posibilidades de consumo opuestas a la guerra, de las que el placer erótico —consumo de energía al instante— es el modelo, seríamos incapaces de encontrar una salida que fundamentara la razón.

Delacroix: *Mujer echada*. Louvre.

180 Delacroix: *Muerte de Sardanapalo* (detalles en págs. 171 y 172). Louvre.

Delacroix.

Delacroix.

Cézanne: *La orgía* (1864-1868). Col. particular, París.

Cézanne: *Una moderna Olimpia*. (¿1872-1873?). Louvre.

Cf. Maurice Raynal. *Cézanne*. Skira. 1954.
La obra pertenece a la época «veronesa» del pintor.

8. *Delacroix, Manet, Degas, Gustave Moreau y los surrealistas.*

Desde entonces, la pintura fue entendida como una posibilidad abierta que, en un sentido, iba más lejos que las posibilidades propias de la literatura. No de la obra de Sade —pero Sade, en principio, fue poco conocido...: sólo algunos privilegiados podían leer los raros ejemplares de su obra en circulación.

Aunque, en general, permaneciera fiel a los principios de la pintura idealista, Delacroix se inclinó por una pintura nueva y, en el plano erótico, vinculó su pintura a la representación de la muerte.

Manet fue el primero en apartarse resueltamente de los principios de la pintura convencional, al representar lo que realmente veía, y no lo que hubiera debido ver. Por lo demás, su elección le introdujo en la senda de una visión cruda y brutal

que las reglas adquiridas no habían deformado. Los desnudos de Manet tienen una brusquedad no disimulada por la indumentaria habitual —que deprime—, ni convencional, que la suprime. Lo mismo ocurre con sus chicas de los burdeles, como aquéllas cuya incongruencia quiso afirmar Degas en sus monotipos. [27]

Evidentemente, la pintura de Gustave Moreau es todo lo contrario. Todo en ella es convencional. Sólo falta por decir que la violencia es contraria a lo convencional: la violencia de Delacroix era tal que, en sus obras, lo convencional apenas ocultaba las formas que respondían a los principios del idealismo. No fue la violencia, sino la perversión y la obsesión sexual, las que vincularon las figuras de Gustave Moreau a la angustiosa desnudez del erotismo...

Debo referirme, para finalizar, a la pintura surrealista que, en realidad, viene a ser el manierismo de nuestros días. ¿Manierismo? Este término, en la mentalidad de aquellos que lo emplean, ha dejado de ser algo desprestigiado. Unicamente recurro a él en el sentido en que interpreta la tensión de la violencia, sin la que nos sería imposible liberarnos de lo convencional. Me gustaría hacer uso de dicho término para expresar la virulencia de Delacroix, o la de Manet, y la acre mentalidad de Gustave Moreau. Y de él me sirvo a fin de insistir en la existencia de una oposición al clasicismo sólo preocupado por el mantenimiento de unas verdades inmutables: ¡el manierismo es la búsqueda de lo febril!

Esta búsqueda, por otra parte, puede ser usada como pretexto a la enfermiza necesidad de llamar la atención; tal es el caso de un hombre que quiso hacer trampas con el erotismo, olvidando su peligrosa autenticidad [28]...

Hoy en día, nadie reserva la palabra surrealismo a la escuela que, bajo este nombre, quiso reclamar para sí André Breton; yo siempre he preferido hablar de manierismo; quiero indicar aquí la unidad fundamental de las pinturas cuya obsesión es interpretar lo febril: la fiebre, el deseo, la pasión ardiente. Pero no quiero tener en cuenta el artificio que la palabra

27. Cézanne, en su juventud, estaba imbuido por la misma tendencia: su *Olympia* quiso ser la oposición a la de Manet mediante una acusada incongruencia, pero que, en suma, no era más convincente que la de Manet (la cual era más veraz y original, respondiendo así a la intensidad de la atracción sexual).

28. Me estoy refiriendo a Salvador Dalí, cuya pintura, en otro tiempo, me pareció apasionante y de la que hoy en día apenas percibo el artificio. Pero creo que Dalí se puso él mismo en manos de la originalidad, cómica a la vez que deslumbrante, de sus propios artificios.

sugiere; si la palabra se vincula al deseo, eso ocurre en la mentalidad de los que desean enfatizar. La característica esencial de los pintores a los que me refiero es su odio por lo convencional. Sólo por esta razón se prendaron del ardor del erotismo —hablo del irrespirable calor que desprende del erotismo... En su esencia, la pintura a la que me refiero está en ebullición, está viva... es algo ardiente... y no puedo tratarla con la frialdad que requieren los juicios y las clasificaciones...

Degas: *La casa Tellier*. Monotipos preparados para la edición de la obra de Maupassant, realizada por Ambroise Vollard.

188

Toulouse-Lautrec: *Abandono*. Col. Rof. Schintz, Zurich.

Toulouse-Lautrec: *Las dos amigas.*
Museo de Albi.

Gustave Moreau: *Salomé tatuada*. Museo Gustave Moreau.

Gustave Moreau: *Júpiter y Semelé* (1896). Museo Gustave Moreau, París.

Gustave Moreau: *La aparición*.

Gustave Moreau: *Dalila*. Col. Robert Lebel, París.

Van Gogh: *Desnudo*.

Renoir: Frontispicio para las *Páginas* de Mallarmé (1891).

Odilon Redon: *El corazón tiene razones que la razón ignora*. Petit Palais, París.

Picasso: *Fauno descubriendo a una ninfa* (1930-36).
—Aguafuerte para la «suite Vollard». 1937.

Matisse: *Pareja*. Biblioteca Nacional, París.

A modo de conclusión

1. *Personajes fascinantes*

En los dos capítulos precedentes, he querido reflejar la transición de un erotismo desmesurado a un erotismo consciente.

¿Tendría un sentido decadente el paso de la violencia desenfrenada de la guerra a la tragedia representada?

Humanamente, ¿tiene el combate el interés de la tragedia? Al fin y al cabo, la pregunta es desgarradora.

El primer paso nos lleva a descartar el interés de la comedia...

Una sensación de caducidad nos deprime si oponemos el cálculo racional al desenfreno sin medida, a la ausencia de miedo...

No obstante, lo sabemos, no accedemos en seguida a la abundancia de la posibilidad. Como la venganza —ese plato que se come frío—, el conocimiento, embelesado, pero claro y evidente, de nuestros recursos, desea el aplacamiento de la violencia, el enfriamiento relativo de las pasiones. Algunos hombres sólo consuman sus posibilidades en dos tiempos: primero, el de su desenfreno; segundo, el de la conciencia. Debemos evaluar lo que perdemos a causa de la conciencia, pero también debemos, desde el principio, advertir que, conforme a

Picasso: *Picador y muchacha*. Galeria Louise Leiris.

Picasso: La Pareja. Galería Louise Leiris.

Pablo Ruiz Picasso nace en Málaga en 1881. En 1901 se instala en Francia,... (Georges Ribémont-Dessaignes ha escrito de él: «Nada de lo que se dice de Picasso es exacto».) Diremos, sin embargo, que Gómez de la Serna lo ha designado con el nombre de «Toreador de la pintura». De hecho, vivió siempre desde su infancia en el ambiente de las corridas de toros, (Cf. Roland Penrore, *Picasso, su vida y su obra.* Londres, 1958) y éstas, todavía hoy, en 1960, ocupan un lugar preferente en su vida... (como lo muestran sus dibujos y la reciente película de Jean Desvilles, *Picasso, romancero del picador*).

esta humanidad en la que estamos encerrados, la lucidez de la conciencia significa el enfriamiento de la pasión. Vinculada a la conciencia, estimamos la inevitable decadencia... Y no es menos cierto este principio: no podemos establecer diferencias entre lo humano y la conciencia...

Lo que no es consciente no es humano.

Debemos hacer que esta primera necesidad ocupe su lugar. No podemos ser, no podemos vivir humanamente más que a través de los meandros del tiempo; sólo la unidad del tiempo compone y completa la vida del hombre. La conciencia, en su origen, es frágil —a causa de la violencia de las pasiones—; y se abre paso un poco más tarde, con motivo de su calma mo-

mentánea. No podemos menospreciar la violencia, tampoco podemos reírnos de esa calma momentánea o tregua.

¿Podría aparecer en un solo tiempo el sentido de un momento preciso? Es inútil insistir; sólo la sucesión de los momentos se esclarece. Un momento sólo tiene sentido con relación a la totalidad de los momentos. No somos más que fragmentos. ¿Cómo podríamos reflejar el conjunto acabado?

Todo lo que puedo hacer, por el momento, es añadir una nueva impresión final a las que ya he propuesto.

Me internaré en una combinación cuya cohesión quizá aparecerá al final.

El principio de este impulso es la imposiblidad de la conciencia lúcida a quien sólo le es permitida la conciencia inmediata.

Propongo que mi reflexión se entretenga en figuras más o menos contemporáneas que únicamente conocí a través de la fotografía. En los momentos que vivieron, los dos personajes en cuestión poca conciencia tuvieron. El primero es un *sacrificante* vudú. El segundo es un torturado chino, cuyo suplicio, evidentemente, no podía conducir a otro fin que no fuera a la muerte...

En el juego que me propongo, trato de representarme, a mí mismo y con esmero, lo que esos personajes sentían en el momento en que el objetivo fijó su imagen en la lente o en la película.

Max Ernst, nacido en 1891, en Brühl, Renania, empieza a pintar antes de la guerra. Participa desde el armisticio, en el movimiento Dada, nacido hacia 1916 en Zurich. Expone desde 1920 en París, donde se instala en 1922. Participa en la creación del Movimiento Surrealista en 1924. Vive en Francia y, en 1941, tras muchas dificultades, deja este país para trasladarse a los Estados Unidos, donde permanece hasta 1949. En 1946 se casa con la americana Dorothea Tanning, pintora también. Hoy en día está naturalizado francés y vive largas temporadas en Huismes, Touraine, donde se instaló en 1954. En esta misma fecha, obtiene el gran premio de la Bienal de Venecia, que representa, al mismo tiempo, su consagración y su exclusión del grupo surrealista (que poco a poco se fue desmembrando, a causa de la exclusión de los que continúan siendo símbolos del surrealismo).

Cf. —Max Ernst, *Beyond Painting* (...), New York, 1948. (En esta obra figura (págs. 195-204) una bibliografía de Bernard Karpel).— *Max Ernst* (catálogo realizado al cuidado de Gabriel Vienne. Prefacio de Jean Cassou. Nota biográfica de M. E.), París, 1959. (Catálogo de la exposición retrospectiva de 1959.)

Patrick Waldberg, *Max Ernst*, J. J. Pauvert, París, 1958.

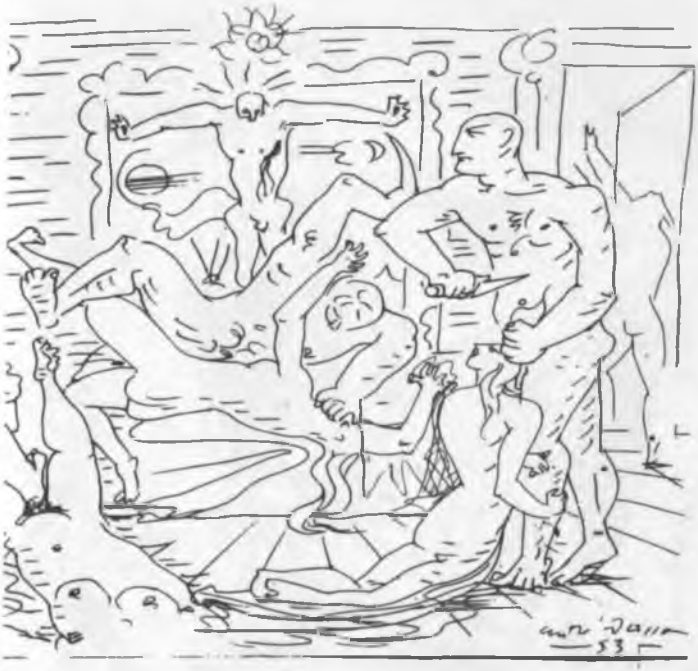
Jean Desvilles, *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1961), película según la novela de Max Ernst.

Cf. *Diccionario de sexología*, J. J. Pauvert, París, 1962.

Max Ernst: *Las hijas de Lot*. Col. Mrs. Doris Starrel. Los Angeles.

Max Ernst: *Mesalina niña.*

Cf. Patrick Waldberg, *Max Ernst*. J. J. Pauvert, Paris, 1958.

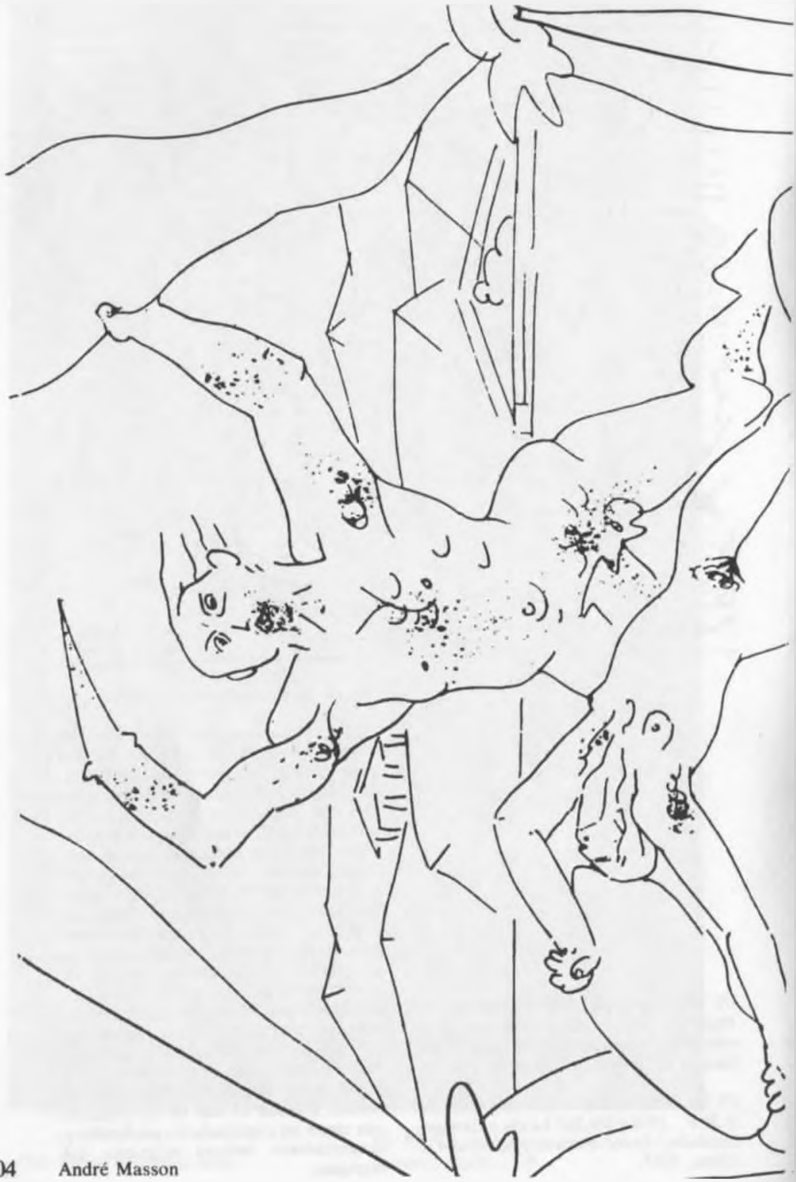


André Masson: *Masacre* (1933).

André Masson nació en Ile de France en 1896, en Balaghy. Al principio, estudió pintura en la Academia Real de Bruselas, luego en la Escuela de Bellas Artes de París. Tomó parte en la guerra como soldado de infantería. «De esta prueba, regresa muy afectado, tanto física como psíquicamente.» «Los primeros dibujos y acuarelas eróticas de Masson, están realizados inmediatamente después de la guerra, y son la libre expresión de ese amor por la vida que... subyace en todas sus obras.» El grandioso erotismo de Andre Masson tiene grandes afinidades con el William Blake. Masson es un insistente admirador de Sade. Bajo el significativo título de «Tierra erótica», Masson realizó una exposición de dibujos en la Galería Vendôme. Ciertamente, Masson es uno de los pintores que mejor ha expresado los profundos y desgarradores valores religiosos del erotismo.

Cf. «Elément pour une biographie», de Michel Leiris, en *André Masson*, obra colectiva de los amigos del pintor, publicada el 15 de Abril de 1940.

Cf. también: Pascal Pia, *André Masson*, N.R.F., 1930 y Michel Leiris y Georges Limbour, *André Masson y su obra*, Ginebra, 1947.



204 André Masson

André Masson: *Sillón para Paulina Borghese*.

Andre Masson: *La Fiesta*. Galeria Louise Leiris.

André Masson: *Mantis religiosa*. Galería Louise Leiris.

Paul Delvaux: *La ciudad lunar* (1944). Col. Alex Salkin, New York.

Paul Delvaux nace en 1897, en Antheit, Bélgica. Después de un breve período, «evoluciona paralelamente al surrealismo sin por ello integrarse en él». Entre 1939 y 1944, realiza dos viajes a Italia que le sugieren nuevas experiencias de perspectiva y color. En 1945, Henri Storck rueda una película sobre la obra de Paul Delvaux, a partir de un guión de René Micha, y con comentarios de Paul Eluard.

Cf. Henri Storck: *Le monde de Paul Delvaux* (película, 1945. —Claude Spaak, *Paul Delvaux*, (en francés y flamenco), Amberes, 1948 [Paul Eluard], Paul Delvaux, René Drouin éd., París, 1948.

Paul Delvaux: *Los nudos rosas* (1936). Col. Claude Spaak, París.

←

Paul Delvaux: *El tren de noche* (1947).

Rene Magritte: *El carnaval del sabio* (1947). Col. Robert de Keyn, Bruselas.

Rene Magritte nace en Lessines, Bélgica, en 1898. Junto con cierto número de amigos belgas, se adhiere en 1926 al Movimiento Surrealista que, en sus inicios, expresa el sentido profundo de su pintura: la poesía. Si su erotismo es soberano, lo es en la medida en que es poesía. El erotismo no puede revelarse enteramente sin la poesía.

René Magritte: *Olympia* (1947).

Dos dibujos de Hans Bellmer.

Cf. H. Bellmer, *Les yeux de la poupée*, ilustrado con textos de Paul Eluard, obra compuesta entre 1936 y 1938, completada y publicada en Paris, en 1949. H. B. Bellmer, *25 reproductions 1939-1950*, Paris, 1950.

Cf. *Dictionnaire de sexologie*, J.J. Pauvert, Paris, 1962.

La noche brilla a su manera, de los ojos al corazón. La noche anula lo sensible, el único espacio puro.

Paul Eluard

214 Hans Bellmer: *Muñeca.*

Balthus: *La lección de guitarra* (1934).

Balthus (sobrenombre de Balthazar Klossowski) nació en París, en 1908. Su primera exposición, en 1939, le hizo muy conocido. Movilizado en 1939, fue herido en los primeros días de la guerra, en Alsacia. Las pinturas de Balthus son extrañas y, aunque su autor figure entre los pintores más «modernos», nada le distingue de los pintores tradicionales. Recientemente, Balthus ha sido nombrado director de la Villa Medicis de Roma.

Balthus: *La habitación* (1952-1954).
Galeria Henriette Gomes, París.

Balthus. *El sueño* (1955-1956). Galería Henriette Gomès, París.

Leonor Fini: *El angel de la anatomia* (1950). (Primer estado del cuadro.)

Leonor Fini: *La amistad* (1957).

Cf. Ornella Volta: *Le vampire, la mort, le sang, la peur*. «B.I.E.», n.º 8, J.J. Pauvert, París, 1962.

Leonor Fini nació de padre argentino y madre triestina. Sus ascendientes son españoles, venecianos, alemanes y venecianos.

Cf. *Leonor Fini et son oeuvre*, de Marcel Bion. J.J. Pauvert, París, 1955.

Al respecto de Leonor Fini, Jean Genet escribió (*Lettre à Leonor Fini*, París, 1950): «¿Me apasionaría tanto por una obra si no hubiera descubierto en ella, y desde su formación, esos mismos elementos desesperados esparcidos a través de los fastos mortuorios?».

Léonor Fini: *La habitación* (1941).

Francis Bacon: *La habitacion*. Hanover Gallery, Londres.

Francis Bacon, pintor inglés que figura entre los más importantes de su generación, se manifiesta en extrañas pinturas que revelan un carácter abrupto.

Felix Labisse: *La niña prodigio* (1943). Col. Pierre Brasseur.

Cf. *Félix Labisse* documentacion reunida por Nane Bettex-Cailler, Ginebra, 1958. *Félix Labisse*. Bruselas, 1960.

Félix Labisse nacio en 1905 en Donai. Desde 1927 vive en Paris y en la costa belga (Ostende, Le Zoute). Desde 1931, realiza decorados y trajes para el teatro. En 1947, Alain Resnais hizo una película sobre Labisse, rodada en su taller.

Félix Labisse: *La mañana poética* (1944). Podemos distinguir a Sade (visto de espalda), Jean-Louis Barrault, Jarry, William Blake, Apollinaire, Labisse, Picasso, Robert Desnos. Col. Jean Bauret.

Capuletti nació en Valladolid, en 1925; tiene lejanos orígenes italianos pero vive en París. Desde 1946 realiza trajes y decorados para ballet. Ha expuesto en New York, San Francisco y París. La crítica lo vincula al surrealismo.

Cf. Lo Duca, *Capuletti*. París. 1960.

Capuletti: *La botella de las Danaidas* * (esbozo)

* Danaidas: nombre de las cincuenta hijas de Danaus, quienes, salvo una, llamada Hypermnestra, asesinaron a sus maridos la primera noche de bodas, por orden de su padre, y fueron condenadas, en el infierno, a llenar un tonel agujereado.

Dorothea Tanning: *Voltaje*.

Dorothea Tanning nació en Galesburg (Illinois); después de un período aparentemente tradicional (tan -tradicional- como puede serlo el arte de Balthus), su pintura alcanza una abstración profunda que conserva intacto su erotismo fundamental.

Pierre Klossowski: *Roberta y el Coloso* (variante).

Pierre Klossowski: *Diana y Acteon.*

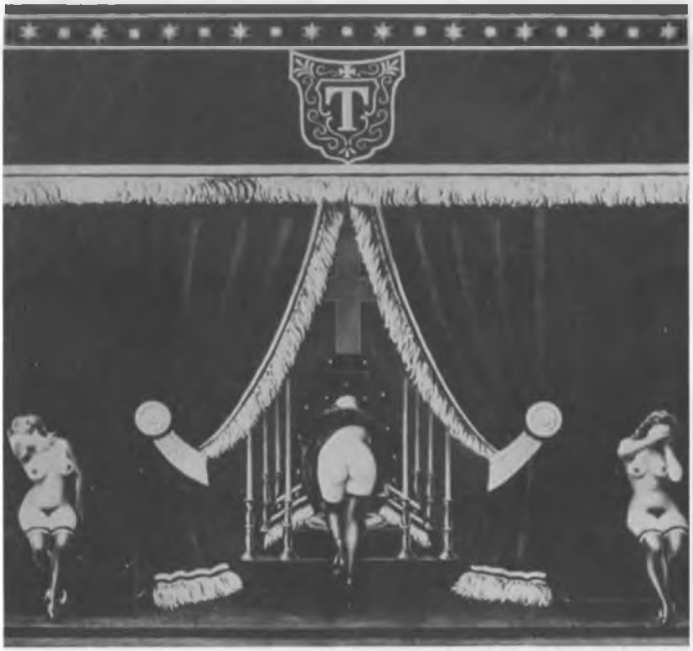
Pierre Klossowski —nacido en Paris, en 1905— es el hermano mayor de Balthus (cf. pág. 209). Sobre todo, es conocido como escritor (*Sade, mi prójimo*, Ed. du Seuil, 1947. — *La vocación suspendida*, novela, Gallimard, 1947 — *Roberta esta noche*, Ed. de Minuit, 1953 — *El baño de Diana*, J.J. pauvert, 1956. — *La revocación del Edicto de Nantes*, Ed. de Minuit, 1959. — *El Soplador, o el Teatro de Sociedad*, novela, J.J. Pauvert, 1960.)

Pierre Klossowski: Dibujo para *Roberta esta noche*.

Lepri. *La boca de la verdad* (1955)

Cf. Alain Jouffroy, *La habitación negra de Lepri*. Ed. de la Conchiglia, Milán, 1956.

Clovis Trouille
La tumba (antaño: de Sade)



Clovis Trouille: *Primera clase*.

Clovis Trouille, nacido en Aisne, en 1889, se convirtió en uno de los pintores más extraños de su generación. Trabajó durante largo tiempo en una fábrica, suministrando muñecas de cera al Museo Grevin.

Cf. *Dictionnaire de Sexologie*, J.J. Pauvert, Paris, 1962 y Lo Duca, *Prefacio al Catálogo de la exposición Clovis Trouille*, Galería Raymond Cordier, Paris, 1963.

Estas fotografías se refieren al culto vudú, tal como se practica, en la actualidad, en las regiones centrales de América, donde se desarrolló entre los esclavos negros. Un bello trabajo de Alfred Métraux, uno de los mejores etnógrafos que existen, nos da la descripcion viva y fiel de la religion de esos americanos originarios de Africa (*Le Vaudou*, Gallimard, 1955). Tanto más viva cuanto que el autor, para conocerlo mejor, se hizo iniciar en el culto vudú.

2. *El sacrificio vudú*

Lo que experimentó el sacrificante vudú fue una especie de éxtasis. Un éxtasis comparable, en cierto modo, a la ebriedad. Un éxtasis provocado por la muerte de unos pájaros. Nada añadiré a estas fotos tan bellas, obra de uno de los más célebres y relevantes fotógrafos de la actualidad; sólo que, observándolas con pasión, nos permiten penetrar en un mundo tan lejano al nuestro como es posible.

Es el mundo de los sacrificios sangrientos.

A través del tiempo, el sacrificio sangriento abrió los ojos del hombre a la contemplación de esa realidad excesiva, sin medida común con la realidad cotidiana y que, en el mundo religioso, recibe el extraño nombre de lo *sagrado*. No podemos dar una definición justificable de este término. Pero algunos de entre nosotros pueden aún imaginar (o intentar imaginar) lo que significa lo *sagrado*, y, sin duda, algunos lectores de este libro, ante estas fotografías, se esforzarán por relacionar el sentido con la imagen que representa ante su vista la sangrienta realidad del sacrificio, la sangrienta realidad de la muerte animal en el sacrificio. Con la imagen..., y quizás con el turbio sentimiento en el que se integran ebriedad y horror vertiginoso..., donde la realidad de la muerte, de la brusca llegada de la muerte, posee un sentido mayor que la vida, mayor... y más frío.

3. *Suplicio chino.*

El mundo vinculado a la imagen expuesta de la víctima fotografiada durante el suplicio, y repetidas veces, en Pekín, es, que yo sepa, el más angustioso de los que nos son accesibles a través de las imágenes fijadas por la luz. El suplicio figurado es el de los *Cien pedazos*, reservado para los delitos más graves. Uno de estos clichés fue reproducido, en 1923, en el *Tratado de psicología* de Georges Dumas, pero el autor, sin motivo alguno, lo atribuye a una fecha anterior y se refiere, para dar un ejemplo de *horripilación*, ¡a los pelos puestos de punta! Siempre he creído que, con el fin de prolongar el suplicio, al condenado le era administrada una dosis de opio. Dumas insiste en la apariencia estática de la expresión de los rasgos de la víctima. Sin duda, está claro que una innegable apariencia vinculada al opio, al menos en parte, se suma a lo que de angustiosa tiene la ima-

Estos clichés fueron publicados, en parte, por Dumas y Carpeaux. Carpeaux afirma haber sido testigo del suplicio, el 10 de abril de 1905. El 25 de marzo de 1905, el «Cheng Pao» publicó el siguiente decreto imperial: «Los príncipes mongoles piden que el llamado Fu-Tchu Ki, culpable del asesinato en la persona del príncipe Ao-Ovan, sea quemado vivo, pero el emperador considera este suplicio demasiado cruel, y condena a Fu-Tchu-Li a la muerte lenta por el *Leng-Tché* (descuartizamiento en trozos) ¡Respeto a la ley!». Este suplicio data de la dinastía manchú (1644-1911).

Cf. Georges Dumas, *Traite de psychologie*. Paris, 1923.
Louis Carpeaux, *Pekin qui s en va*. A. Maloine, éd. Paris, 1913.

gen fotográfica. Desde 1925, estoy en posesión de uno de estos clichés. Me lo dio el doctor Borel, uno de los principales psicoanalistas franceses. Este cliché tuvo un papel decisivo en mi vida. Nunca he dejado de estar obsesionado por esta imagen del dolor, estática (?) a la vez que intolerable. Imagino el partido que, aun sin asistir al suplicio real, con el que soñó, aunque le fue inaccesible, el marqués de Sade hubiera sacado de la imagen que contiene: esa imagen que, de una manera u otra, tuvo siempre ante sus ojos. Pero Sade hubiera querido contemplarla en soledad, al menos en una relativa soledad, sin la cual el pretendido resultado de éxtasis y voluptuosidad es inconcebible.

Bastante más tarde, en 1938, un amigo me inició en la práctica del yoga. Fue en esta ocasión cuando discerní, en la violencia de esa imagen, una infinita capacidad de trastorno. A partir de esta violencia —aún hoy en día no soy capaz de imaginarme otra más alocada y horrible— me sentí tan trastornado que accedí al éxtasis. Mi propósito aquí es ilustrar un vínculo fundamental: el existente entre el éxtasis religioso y el erotismo —y en particular el sadismo. De lo más vergonzoso a lo más elevado, este libro no surge de la experiencia limitada de la mayoría de los hombres. No podría ponerlo en duda...

Lo que súbitamente veía y me angustiaba —pero que al mismo tiempo me liberaba— era la identidad de estos perfectos contrarios, oponiendo al éxtasis divino un horror extremo.

Sacrificio humano azteca, hacia 1500. *Codex Vaticanus* 3.738, fol. 54 V.

«Una tradición de horror...» (V. páginas siguientes).

Tal es, en mi opinión, la inevitable conclusión de una historia del erotismo. Pero debo añadir lo siguiente: limitado a su ámbito propio, el erotismo no hubiera podido acceder a esta verdad fundamental, reflejada en el *erotismo religioso*, es decir, la identidad del horror y de lo religioso. La religión, en su conjunto, se fundó en el sacrificio. Pero sólo un interminable rodeo ha permitido acceder al instante en el que, visiblemente, los contrarios aparecen vinculados, donde el horror religioso, reflejado, como sabemos, en el sacrificio, se vincula al abismo del erotismo, a los últimos sollozos que sólo el erotismo ilumina.

El golpe fallido. Jacobo, duque de Monmouth, con la cabeza cortada. Grabado de Jan Luicken (1711). Col. Henry Kahnweiler.

«Algunos artistas han expresado sus tendencias sadomasoquistas al pintar a los mártires cristianos u otros similares; la influencia determinante de las tendencias sádicas subyacentes que les han llevado precisamente a buscar aquellas escenas...»

Cf. E. Pesch: *La psychologie affective*, Paris, 1947.

Después de los sacrificios aztecas, la violencia de la Conquista.

Cf. Joan Everharts Cloppenburg, *Le miroir de la tyranie espagnole perpétrée aux Indes Occidentales*. Amsterdam, 1620.

-Una mujer privada de sus siete hijos.-
Grabado de Jan Luicken (1711). Col. Henry Kahnweiler.

Los excesos del amor. Grabado inglés (Mary Aubrey). Biblioteca Nacional, París.

El horror y el erotismo...
Yi Dam y su Sakti. Arte tibetano.
Museo Guimet. F. Raoul Ubac.

Cf. Maurice Heine: *Eritis sicut dii*. «Minotaure», n.º 11. André Malraux: *Les voix du silence*, pág. 495. París, 1951.

Índice de nombres

A

Abate, Niccolò dell', 114
Adan y Eva, 107, 110
Adonis, 122
Africa, 42, 232
Alighieri, Dante, 92
Alemania, 92
Altamira, 47
América, 232
Angel de la anatomía (El), 218
Angèle de Foligno, 114
Antropología, 46, 50, 57, 61
Apollinaire, 223
Aretino, 143
Arcimboldi, 172, 249
Ariadna, 138
Arte (nacimiento del), 49, 50, 60
Aubrey, Mary, 243
Auriñaciense (época), 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46
Azteca, 239

B

Babelon, J., 71
Bacanal, 78, 87, 138
Bacante, 82, 84
Bacon, Francis, 221
Baldung Grien, 94, 96, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107

Piero de Cosimo: *La muerte de Procris*. National Gallery, Londres.

Bronzino: *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo*. National Gallery, Londres.

Balthus, 215, 216, 217
Baratier, 160
Barna, 249
Barrault, J-L., 223
Bartolozzi, F., 112
Bataille, G., 49, 50, 163, 173
Báthory, E., 173, 174, 178
Bégoüen, H., 52
Bélgica, 211
Bellmer, Hans, 213, 214
Bernard, P-J., 176
Bernard, Th., 148
Bétirac, B., 58, 59
Bettex-Cailler, N., 222
Biblia, 48
Blake, W., 203, 223
Bohème, 172
Borel, Dr., 238
Boucher, 155, 158
Bouts, Thierry, 88, 90, 91
Brassempouy, 41
Bréton, A., 186
Breuil, Abad H., 35, 39, 50, 52, 56, 58, 63
Brion, Marcel, 219
Bronzino, 111, 246
Burdeos, 163
Buschor, E., 73, 76

C

Caníbales (Los), 169, 170
Caprichos (Los), 166
Capuletti, J-M., 224
Caron, A., 114, 118, 141, 155
Carpaccio, 91
Carpeauy, L., 237
Carrache, 247
Cassou, Jean, 200
Castor y Pollux, 156
Cézanne, 183, 184, 186
Chaman, 50, 51
China, 216, 220, 221
Cristianismo, 37 38, 85, 87, 89, 92
Cleophrades, 81
Cloppenburg, 241
Clouet, F., 117
Conciencia de la muerte, 37, 42, 44, 46, 48, 59
Conquista, 241
Corinto, 73
Corrège, 112
Cosimo, Piero di, 245
Cranach, L., 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

D

Dalila, 193
Dali, S., 186
Degas, 185, 186, 187
Delacroix, 179, 180, 181, 182, 185, 186
Delvaux, Pierre, 208, 209, 210
Delos, 70
Deseo, 47, 57, 58
Desnos, Robert, 223
Desvilles, J., 199, 200
Diabólico, 37, 38, 48
Diana y Acteón, 227
Diana en el baño, 116, 117
Dios Cornudo, 56
Dionisos, 67, 69, 70, 76, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87
Dumas, G., 237
Durero, A., 93, 94, 95, 96

E

Eluard, Paul, 209, 213
Epectétos, 74

Grabado segun un tapiz de Carrache (1560-1609): *Leda*.

Ernst, Max, 200, 201, 202
Eros, 69, 79
Erotismo, 37, 42, 44, 46, 47, 48, 51, 53, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 72, 76, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 92, 163, 239
Erotismo (El), 51, 69
Esclavitud, 69, 71, 72, 73
España, 60, 73
Esquimal, 62, 70
Etrusco, 80
Extasis, 84, 86, 233, 238

F

Fálico, 47
Fauno, 84, 195
Fenomenología del espíritu, 74
Fiesta (La), 83, 84, 85, 206
Filosofía en el tocador, 155
Fini, Leonor, 218, 219, 220
Flagelados, 168
Fontainebleau (Escuela de), 114, 115, 116, 117, 119, 122, 123, 124, 125, 135
Francia, 60, 70, 73
Füssli, I-H., 159, 160, 161

G

Gabrielle d'Estrée, 114
Génesis, 50, 83
Gericault, 175
Gómez de la Serna, 248
Gossaert, Jan, 109
Gourdan, 47
Goya, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 177
Graziosi, P. 36
Grecia, 76, 78, 86
Greco, 114, 116

H

Habitación (La), 216, 220, 221
Hancarville, 84
Haarlem, Cornelius van, 114, 131, 136, 137
Hegel, 73, 74
Heine, Maurice, 244
Hércules y Omfalo, 106
Hermafrodita, 151
Herodes, 172, 249
Hieron, 76, 78, 79
Hombre del Neandertal, 41, 42, 46, 47, 59, 60
Homo faber, 42
Homo sapiens, 41, 44
Huysmans, 85

I

Ibn Khaldoun, 75
Infierno, 90, 92
Ingres, 177

Célebre pintura (*Suplicio chino*) del español José Gutiérrez Solana (1886-1945) inspirada por la fotografía del *suplicio chino* (Publicada en la pág. 234).

Cf. Ramón Gomez de la Serna, Buenos Aires, 1944.

Barna de Sienne: *La masacre de los inocentes*.
V. pág. 161: *Herodes*, de Arcimboldi. Collegiata San Giminiano.

Isturitz, 57
Itifálico, 47, 71, 72, 81

J

Jarry, A., 223
José y la mujer de Putifar, 152
Jouffroy, A., 229
Judith, 100, 104, 124, 146
Juego, 53, 58, 59, 60, 61
Jupiter y Antíope, 142, 153
Júpiter e Io, 112
Júpiter y Semelé, 191
Júpiter y Thétis, 177

K

Kant, 83
Karpel, B., 200
Kirchner, H., 50
Klossowski, Pierre, 226, 227, 228

L

Labisse, Félix, 222, 223
Lacoste, 173
Lalanne, G., 35
Langlotz, 78
Lascaux, 48, 49, 50, 51, 61, 62, 63, 64, 82
Laussel, 35, 42, 61
Laurede, 161
Lawler, L-B., 74, 78
Léda, 113, 175, 247
Leiris, Michel, 203
Lepri, 229
Lespugne (Venus de), 40
Liber, 87
Liechtenstein, 172
Limbour, Georges, 203
Lo Duca, 224, 231
Lot y sus hijas, 133, 138, 201
Lucrecia, 93, 96, 105
Luiken, Jan, 240, 242

M

Macbeth, 160
Macedonia, 71, 72
Machecoul, 173
Macron, 76
Magdaleniense (época), 47, 57
Magdalena (Venus de la), 58
Magritte, René 211, 212
Maison Tellier (La), 187
Mallarmé, 194
Malraux, André, 244
Manet, 139, 185, 186
Manierismo, 88, 96, 114, 127
Mantis religiosa, 207
Mantegna, 94
Matrimonio, 72, 76
Mar Khareîstoun, 61
Marte y Venus, 125
Masson, André, 203, 204, 205, 206, 207, 250
Matisse, 196
Maupassant, 187
Medusa, 155
Ménade, 67, 71, 72, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 86
Menton, 45
Mesolítico, 69, 73

Mesalina niña, 202
Metraux, A., 232
Miguel Angel, 110, 113, 114
Moreau, Gustave, 185, 186, 190, 191, 192, 193

N

Neuville, R., 61

O

Obsceno, obscenidad, 80
Olimpia, 139, 184, 186, 212
Orfeo (La muerte de), 94
Orgia (La), 183
Orgia, 76, 78, 86, 87
Orley, Bernard van, 108

P

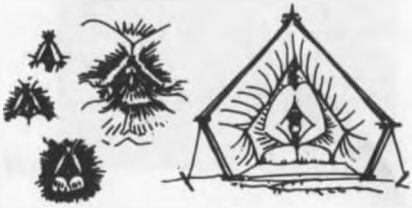
Páginas (Mallarmé), 194
Paleolítico, 38, 39, 44, 47, 50, 59, 61, 69, 70, 73
Pan, 87
Paolo y Francesca, 92
Penrore, R., 199
Penrose, Valentine, 173
Pequeña muerte, 58
Pétrone, 87
Peyrony, D., 38, 39
Pfuhl, E., 76, 81
Pia, Pascal, 203
Picart, B., 151
Picasso, 195, 198, 199, 223
Piette, E., 41, 47
Pompeya, 85, 87
Pontormo, 113
Poussin, 116, 150, 151
Prehistoria, 36, 37, 38, 39, 42, 44, 72, 82
Príapo, 82
Procris y Céfalo, 123
Prohibido, 80, 83
Prostitución, 71, 72, 73, 76
Prud'hon, R. P. 176
Psicoanálisis, 82
Psiquis, 132

R

Rais, Gilles de, 172, 173, 178
Raynal, M., 184
Redon, O., 194
Reinach, Salomon, 45
Religión, religioso, 73, 76, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 89, 94
Rembrandt, 152, 153, 154
Renacimiento, 92
Renoir, 194
Resnais, A., 222
Revolución, 155, 163
Ribemont-Dessaignes, 199
Ricciardelli, D., 130, 131
Risa, 47, 62, 65
Roger, 176
Romano, Giulio, 110
Rubens, 155, 156, 157

S

Sabina Poppea, 119
Saccasyn-Della Santa, 39
Sagrado, 81
Sacrificio, 81, 239
Sade, 92, 96, 155, 163, 173, 174, 177, 203, 223, 230
Sadler, J., 148
Salmacis, 109
Salomé tatuada, 190
Salviati, F., 67, 82, 250
Sardanapalo (Muerte de), 180
Satán, satanismo, 85, 89, 92
Sátiro, 79, 75
Semelé, 141
Siberianos, 50
Silene, 78, 79



Pág. 249. André Masson: *Templo erótico* (1940)
V. dibujo de Salviati. *Triunfo de Priapo*, pág. 67.

Sireuil, 46
Solana, José Gutiérrez, 248
Spranger, B., 88, 91, 114, 126, 128, 129
Succhi, J., 132
Surrealismo, 185, 186
Stombatti, J., 43

T

Tácito, 87
Tanning, Dorothea, 225
Tántalo, 166
Templo erótico, 250
Ternifine Palikao, 42
Teresa de Avila, 114
Tintoretto, 116, 145, 146, 147
Tito Livio, 87
Tiziano, 116, 138, 139, 140, 142, 143, 144
Toulouse Lautrec, 188, 189
Trabajo, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 73
Transgresión, 80, 83, 84, 85
Trasimeno, 36
Tres hermanos (Caverna de), 52, 53, 55
Triunfo de Priapo, 67, 250
Trouille, Clovis, 230, 231

U

Unión sexual, 35, 57, 61

V

Van Gogh, 194
Venecia, 91
Venus y Amor, 97, 139
Venus y Adonis, 123, 131, 246
Vermeer de Delft, 149
Vezère (Valle de), 60
Villa Médicis, 215
Vollard, A., 187, 195
Volp, (Caverna de), 52, 55, 56
Voluptuosidad, 48, 57, 58, 65
Vudú, 232, 233
Vulcano, 145

W

Waldberg, Patrick, 200, 202
Werff, A. van der, 133, 138
Weyden, van der, 88, 91
Willendorf (Venus de), 43

Y

Yoga, 238

Z

Zurich, 200

Los 5 sentidos

Barcelona, plano gastronómico
Luis Bettónica

Madrid, plano gastronómico
Xavier Domingo

Ampurdán, plano gastronómico

1. Cocinar hizo al hombre
   Faustino Cordón

2. Cuando sólo nos queda la comida
   Xavier Domingo

3. Manual de anfitriones y Guía de golosos
   B. A. Grimod de La Reynière

4. Dime cómo andas, te drogas, vistes, y comes... y te diré quién eres
   Honoré de Balzac

5. «La mejor cocina extremeña escrita por las dos autoras Isabel y Carmen García Hernández»

6. El gran arte de los caldos y potajes
   M. A. Carême

7. Un festín en palabras
   Jean-François Revel

8. Del paraíso al jardín latino
   N. M.ª Rubió y Tuduri

9. Banquetes de amor y muerte
   María del Carmen Soler

El paraíso
10/XII/83

Escuela de Fontainebleau: *Diana en el baño* (1545).